Blues e Hip Hop

Uma perspectiva folkcomunicacional

Blues e Hip Hop

Uma perspectiva folkcomunicacional

Thífani Postali



P8458 Postali, Thífani.
Blues e Hip Hop: Uma perspectiva folkcomunicacional / Thífani Postali -- Jundiaí, Paco Editorial: 2011.

192 p. c/ Bibliografia.
ISBN: 978-85-64367-18-0

1. Música. 2. Cultura. 3. História da música. 4. Hip Hop. 5. Blues. 6.Cultura urbana. I. Postali, Thífani. II. Título.

CDD: 780

Esta obra foi editada pela Paco Editorial em parceria com a Editora da Universidade de Sorocaba

Paco Editorial

EDUNISO

A toda a minha família:
de sangue, de coração e de destino.

Gente, suportei estes blues tanto quanto pude. Caminhei toda noite com estes blues, de mãos dadas. E eles viajaram através do meu coração, como um homem natural.

Lonnie Johnson

Apresentação

Everybody rappin' and talkin' 'bout nothin'
And makin' 'em sexy sounds
And in the meantime and in between time
I'm down here on the ground.
Jonnhy guitar Watson

Conheci a Thífani nos dias de sua graduação em Comunicação Social na Universidade de Sorocaba, então uma aluna que cumpria tudo que lhe era pedido e "ficava na dela". Algum tempo depois, a convite de mais dois professores, estávamos em um grupo para tocar - Thífani no violão e vocal, eu no baixo, Paulo Edson nos teclados, Flaviano no violino, Érica no violão e vocal - em uma festa ou algo assim, já não me lembro mais. Recordo-me bastante dos ensaios, em que a diversão era garantida, apesar dos ensaios no sábado à tarde, no campus Trujillo. A sessão começava com o professor dos teclados atacando de I Will survive (Gloria Gaynor), Devolva-me (Leno e Lilian), Impossível acreditar que perdi você (Márcio Greik). Evidentemente que as alunas não conheciam os temas e ficavam observando como os professores se divertiam com aquelas canções antigas.

Voltamos a nos encontrar no Campus Seminário, ela já como funcionária da Universidade de Sorocaba, e eu no programa de Mestrado em Comunicação e Cultura. A ideia era desenvolver um projeto de mestrado abordando o marketing utilizado por uma instituição de ensino superior, tema que Thífani já havia iniciado em uma especialização. Perfeito, poderíamos desenvolver esse projeto sem problemas.

Porém, “como a pesquisa também se faz”, um dia Thífani chegou e perguntou o que eu achava de pesquisar o Blues e o Hip Hop no lugar dos estudos do marketing. Achei ótimo! Tanto pelo meu gosto por esse estilo musical estadunidense como pelo material e discos que tenho do tema. Parece que a decisão da Thífani foi acertada em todos os aspectos, desde a comparação que ela faz - quase uma heresia - entre uma quantidade grande de músicos tradicionais, até a escolha teórica, a folkcomunicação, invertendo a "mão" e analisando uma manifestação estadunidense com um referencial brasileiro, quando a maioria dos pesquisadores faz o contrário. Somente por isso, a contribuição da autora já seria grande o bastante para a reflexão dos estudiosos da área de comunicação e cultura.

Mas, sigamos um pouco mais com a trajetória.

Buscando material para a pesquisa de seu mestrado, nossa autora encontrou uma “oferta” da coleção completa Mestres do Blues. Marcou com o proprietário dos 60 CDs e 60 fascículos, em uma padaria, comprou tudo e ainda ganhou a simpatia do senhor que estava vendendo e fazia questão de “vender para alguém que realmente gostasse e fosse guardar a coleção”... Não poderia ter vendido para outra pessoa.

Quase no mesmo período conheceu a obra do ilustrador Robert Clumb, em especial o livro Blues, no qual podemos conhecer a versão de Clumb para a lenda do sucesso em troca da alma para o diabo, além do destaque que são as capas de disco que o ilustrador fez, entre elas o disco Cheap Thrills, da banda Big Brother & The Holding Company, que contava com Janis Joplin nos vocais. Uma verdadeira tradução foi feita por Clumb, da música Purple

Haze de Jimi Hendrix para os quadrinhos. Tudo isso trouxe novas perspectivas para o espírito ávido de novidades, novidades blues, da Thífani Músico-pesquisadora.

Enquanto tudo isso ia sendo processado na cabeça e no papel, ela participou de encontros da área de comunicação e encontros específicos da Folkcomunicação e foi tendo maior dimensão da empreitada que se tinha autoproposto.

Com o Hip Hop não foi diferente. Entrou em contato com rappers brasileiros e estadunidenses, grafiteiros e pi-Chadores e piXadores. Foi para New York, viu grafitti nas vans e furgões - o chamado bombing.

Como fazer uma pesquisa de Blues sem nunca ter visto um bluesman em ação? Esse novo desafio foi enfrentado em março de 2010, no show que B.B. King fez em São Paulo, na Via Funchal.

De frente para uma lenda viva do blues com sua famosa guitarra Lucille, certamente não foi fácil, depois, escrever "sem envolvimento do sujeito" como sugerem alguns acadêmicos, ainda adeptos da dicotomia ou talvez antagonismo (!?) entre sujeito-objeto. Saber é também saborear o conhecimento que se está alcançando, tendo em vista que ele não é único, definitivo e nem A verdade. O conhecimento não tem fim, por isso é preciso saborear a descoberta atual.

E a Thífani assim o fez. Conforme estudava, pesquisava e escrevia mais a relação Blues – Hip Hop ficava confirmada: ambos eram discursos de grupo, discursos de resistência e, ainda assim, guardavam suas identidades e características. Também ambos avançavam seus momentos históricos, mesclando com Flamenco, MPB, Jazz, etc.. Também ambos...

Neste momento chamo atenção para o quadro demonstrativo que nos foi oferecido, em minha opinião, uma cartografia muito clara do Blues e do Hip Hop que pode ser ampliada posteriormente com outros estilos e gêneros musicais que também oferecem a possibilidade do discurso de resistência de grupo.

É exatamente isso que ela anda fazendo... Depois de muito relutar, encerrou esta fase de pesquisa com a publicação e partiu para o estudo da relação do Blues, Hip Hop e Literatura de Cordel.

PAULO CELSO DA SILVA
verão de 2011

Prefácio

Conheci Thífani Postali no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, em Caxias do Sul, RS (2010), no *GP de Folkcomunicação*. É essencial durante os congressos observarmos e assistirmos a produção de jovens pesquisadores a despontar na investigação, trazendo-nos discussões, pensamentos e reverberações que cooperam com o avigoramento do campo. A inserção da jovem mestre Thífani Postali na academia vem a partir desses contributos. Com a presente obra, "Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional", sobre comunicação e cultura, cujo foco são as manifestações musicais a partir do pensar o *Blues* e o *Hip Hop,* Postali nos apresenta a musicalidade desenvolvida a partir do período escravocrata. Resultado de sua dissertação de Mestrado, que registra expressões por ela caracterizadas como "atitudes e resistências", a autora nos traz revelações relativas ao *Blues* e ao *Hip Hop,* como representantes de grupos étnicos, como os afrodescendentes, e, também, seus aportes junto à sociedade.

Assinalando a procedência do *Rap*, manifestação pioneira a partir da qual se deu a criação do *Hip Hop*, por volta dos anos 1960, assim como o *Blues*, Postali pôde estudar essas expressões musicais, entendendo-as como exteriorização popular que se caracterizou pela comunicação de experiências vivazes por parte de grupos socialmente periféricos e contíguos.

Ao aduzir ponderações sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação que facultaram a partilha entre culturas localizadas em diversos territórios, este livro oferece ao leitor expressões que foram pensadas e repensadas a

partir de símbolos e de códigos que foram empregados por diversos grupos. De modo igual, Thífani Postali faz alusão ao exemplo do *Hip Hop* brasileiro a partir desse processo, elucidando que, apesar do influxo no movimento norte-americano, "trata-se de um processo de tradução cultural".

Fundamentado em estudos norte-americanos e brasileiros, tais como a Escola de Chicago e a Folkcomunicação, a partir das ideias de Robert E. Park e Luis Beltrão, a autora menciona a amostra do indivíduo marginal e grupos que se encontraram afastados, em muitos outros países do continente americano, e que, por fim, tiveram contato com outras culturas, produzindo, assim, novas práticas culturais. Além disso, Thífani dialoga com autores importantes para o cenário da comunicação: Luis Beltrão, Néstor Garcia Canclini, Jesús Martín-Barbero, Armand Mattelart, Ciro Marcondes Filho, Stuart Hall, Teixeira Coelho, Renato Ortiz, Edgar Morin, entre outros. Descreve o *Blues* no contexto sócio-histórico que se imiscuiu num tirocínio cultural desde o período escravagista, ao pós-abolição e à migração dos afrodescendentes para as cidades. Numa aproximação do *Blues* com a indústria fonográfica norte-americana do início do século XX, Postali faz uma reflexão, após leituras dos teóricos frankfurtianos e a constatação da "conversão de cultura em mercadoria". Sem alongar nas considerações exaustivas de discussões acerca dos efeitos produzidos na massa, a autora compreende a forma como se deu a concepção do fenômeno cultural mediante planejamento e comportamento dos agentes que sempre estiveram por trás da chamada "indústria cultural".

Por fim, delineia o movimento *Hip Hop* brasileiro cujo conteúdo – desde sua origem até a apropriação por par-

te da indústria – passa pelos estudos norte-americanos e brasileiros, comparando-o com o *Blues*, a demonstrar semelhanças bem como suas recognições peculiares. Thífani Postali registra, enfim, uma praxe cultural e comunicacional de maneira muito rica e fecunda, revelando grupos periféricos no centro de uma reflexão visivo. É uma leitura aprazível, avultada e, acima de tudo, inspiradora aos pesquisadores da comunicação!

MARIA ÉRICA DE OLIVEIRA LIMA
Professora e pesquisadora da UFRN
e da Rede Folkcomunicação

Índice

Lista de Figuras e Quadros

Introdução

As manifestações de grupos, em especial daqueles que se encontram à margem das sociedades, tornaram-se tema de trabalhos explorados por diferentes áreas do conhecimento, dentre elas, a comunicação e cultura, foco do presente conteúdo.

Podemos dizer que o tema nos encontrou muito antes de pensarmos mesclar manifestações musicais aos estudos de comunicação e cultura. Pretendíamos, ainda em 2008, estudar a identidade de uma Universidade Comunitária localizada no interior de São Paulo e, lendo as anotações de Manuel Castells, na obra "O Poder da Identidade", nos deparamos com um parágrafo um tanto instigador:

> Paralelamente, os guetos do final do milênio vêm desenvolvendo uma nova cultura, composta de aflições, raiva e reação individual contra a exclusão coletiva, em que a negritude importa menos que as situações de exclusão que geram novas formas de vínculo, por exemplo, gangues territoriais, nascidas nas ruas e consolidadas pelo entra-e-sai das prisões. O rap e não o jazz é o produto dessa nova cultura, que também expressa uma identidade, também está fundada na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social (1999, p. 76).

A citação de Castells nos soou confusa. Concordamos com o autor que o Rap e o Jazz são produtos culturais que identificam os grupos afrodescendentes, mas devemos esclarecer que, antes do Jazz, existiu o Blues e, após o Rap, o Hip Hop. Partimos da ideia de que se existem manifestações musicais que identificam os afrodescendentes, para compreendê-las temos de escavar suas raízes. Sabemos,

por exemplo, que o Jazz é uma derivação do Blues, que, aliás, o próprio grupo acusa de "a música do negro para o branco". Posto assim, torna-se plausível imaginar que talvez o Jazz não possuísse a identidade "fundada na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social", como coloca Castells. Tanto é possível que muitos *bluesmen* não se identificavam com o gênero musical, preferindo não serem reconhecidos como músicos de Jazz, como é o caso de Big Bill Broonzy.

A fim de esclarecer essa confusão, começamos a pensar o Blues e o Hip Hop como manifestações que caracterizam atitudes e resistências. Entretanto, esses termos se tornaram óbvios no decorrer da pesquisa, pois, como apresentaremos, essas manifestações musicais se constituem de atitudes e resistências. Desta forma, preferimos nos referir ao Blues e ao Hip Hop como comunicações de grupo, ou seja, procuramos apoiar que, muito mais que manifestações culturais, são meios utilizados para disseminar ideias, valores, ideologias e sentimentos específicos. Canclini (2008) reforça em seu livro "Culturas Híbridas" que todo grupo que quer diferenciar e firmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de "códigos de identificação fundamentais" para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos. Neste trabalho, defendemos que estes "códigos de identificação fundamentais" são as práticas musicais como preferência comunicacional.

O estudo analisa a musicalidade desenvolvida a partir do período escravocrata e o que as manifestações Blues e Hip Hop representam ao grupo que as idealizou, o afrodescendente. Para tanto, importa esclarecer que o sistema escravocrata ocorreu de maneira semelhante nos países

que o aplicaram, iguais no sentido de sujeitar e oprimir um mesmo grupo. O trabalho investiga os territórios estadunidense[1] e brasileiro, muito embora, não pretenda discutir nele as diferenças específicas praticadas em cada local. Apoiando-nos em Vainfas (2009), cremos ser "inútil reeditar o debate sobre se a nossa escravidão foi mais adocicada que a norte-americana, como sugeriu Gilberto Freyre. Aliás, nem ele, nem qualquer historiador negariam a violência do escravismo em qualquer tempo ou lugar" (p. 110).

Deste modo, explorar diferentes autores, em especial de países que se utilizaram desse sistema, se tornou fundamental para entendermos que não importa o território, os africanos e seus descendentes passaram pelas mesmas situações em todos os lugares das Américas em que se encontraram na posição de dominados.

Vale também ressalvar que as manifestações musicais que abordaremos se concretizaram nos espaços urbanos, uma vez que possuem em seus discursos e demais características, situações vivenciadas na cidade. É certo que o Blues teve sua origem nos campos do Sul dos Estados Unidos, porém o Blues que nos interessa é aquele produzido no início do século XX, quando, em liberdade, seus idealizadores procuraram abrigo nas cidades. Foi a partir das situações encontradas nas cidades que novas maneiras de produzir a manifestação musical firmaram-na como resistência e comunicação específica de grupo.

1 Utilizaremos o termo "norte-americano" quando nos referirmos aos estudos, cinema e à musicalidade desenvolvidos na América do Norte por se tratar de uso comum na linguagem da comunicação. Entretanto, quando citarmos a população dos Estados Unidos e o seu comportamento, empregaremos a palavra "estadunidense", para especificar o contexto do território.

Diante das inúmeras transformações que caracterizaram a segunda metade do século XX, principalmente o surgimento de diferentes aparatos técnicos, gerou-se do mesmo grupo uma nova maneira de praticar a comunicação. De procedência jamaicana, o Rap foi a manifestação pioneira para a criação do movimento chamado Hip Hop, que teve sua origem, por volta da década de 1960, nos guetos nova-iorquinos.

Assim como o Blues, o Hip Hop pode ser estudado como uma manifestação popular que se caracteriza pela comunicação de experiências vividas por grupos afrodescendentes. Nas sociedades pós-industriais, em que tanto se discutem as relações sociais e o intercâmbio cultural entre diferentes grupos, existe uma forma particular na expressão de grupos marginalizados, que utilizam aparatos técnicos surgidos com as mudanças sociais. Com relação a isso, Canclini (2008, p. xxxvi) ressalta que "onde havia pintores ou músicos, há designers e discjockeys".

Também, a partir da segunda metade do século XX, o desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação de massa possibilitou o intercâmbio entre culturas localizadas em diferentes territórios. Esse acesso consentiu que as manifestações culturais pudessem ser pensadas e reajustadas a partir de códigos utilizados por outros grupos. Deste modo, apresentamos o Hip Hop brasileiro como exemplo desse processo, pois, apesar de ter sua influência no movimento estadunidense, a forma como é praticado é um processo de tradução cultural.

Partimos da hipótese de que por serem proibidos durante o sistema escravagista de aprender códigos como a leitura e a escrita e, após a libertação, terem dificuldades

para desenvolver tais habilidades – já que as sociedades encontravam-se segregadas -, os africanos e seus descendentes encontraram na música um meio para praticar a comunicação. Assim, estudamos o Blues e o Hip Hop como manifestações específicas de grupo, cada qual realizada de acordo com as possibilidades oferecidas pelo contexto social em que foram desenvolvidas. Para tanto, nos amparamos em estudos norte-americanos e brasileiros, tais como a Escola de Chicago e a Folkcomunicação, a fim de identificar os grupos e as formas de comunicação.

Apoiar-nos na Escola de Chicago foi fundamental para o trabalho, uma vez que os estudos apresentados por essa escola englobam os primeiros movimentos criados para entender as questões urbanas, a partir de uma visão do cotidiano em que diferentes grupos étnicos se encontravam em Chicago. A maior área urbana industrializada dos Estados Unidos do início do século XX foi uma das principais cidades onde o Blues se concretizou, na mesma época em que as pesquisas foram desenvolvidas – entre 1915 e 1933. Além de outros estudos, a Escola de Chicago investigou fatores ligados à violência, delinquência juvenil e perturbações mentais, bem como as considerações acerca dos "indivíduos marginais" (PARK, 1928).

Robert E. Park foi um dos principais, senão o principal, nome da Escola de Chicago a se dedicar a questões urbanas. Segundo Nova (1998), o mentor possuía fascinação pela cidade: "a cidade amplia, espalha e ostenta a natureza humana em todas as suas variadas manifestações" (p. 72). De acordo com o autor, Park foi a figura-chave no movimento que veio a ser rotulado como a "Escola de Chicago".

Park focava suas pesquisas nas relações raciais, em especial, entre "pretos e brancos", não só nos Estados Unidos, mas em outros locais do mundo (NOVA, 1998). Referindo-se à viagem que o sociólogo fez em 1934 ao Brasil, Nova revela que o que mais chamou a atenção de Park foi a relação entre "pretos e brancos", o que aproxima os estudos da Escola de Chicago ao contexto brasileiro.

Foi a partir da perspectiva de Park, sobre o indivíduo marginal, que encontramos no estudo brasileiro Folkcomunicação maior aprofundamento sobre a comunicação desenvolvida pelos grupos marginalizados, defendida, inicialmente, por Luiz Beltrão (1980), como o "conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore" (p. 24). Mais tarde, segundo Marques de Melo (2001), o autor reconheceu que também faz parte do conjunto a função educacional, ampliando, assim, o conceito do estudo. Desta forma, as considerações de Luiz Beltrão foram fundamentais para o desenrolar teórico da pesquisa, pois as observações vão para além das fronteiras brasileiras, tornando a Folkcomunicação válida para o estudo das manifestações dos grupos marginalizados estadunidenses, como é o nosso caso.

Sabendo que os grupos que se encontraram em diáspora em muitos países localizados no Continente Americano, inevitavelmente, entraram em contato com outras culturas, produzindo novas práticas culturais, utilizamos as observações de Néstor García Canclini (2008) para abordamos as questões que envolvem os processos culturais híbridos. Sobre a hibridação, o autor esclarece que o processo não deve

ser considerado puro, uma vez que é caracterizado pelos "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (p. xix). Desta forma, a definição de Canclini foi crucial para entendermos o Blues e o Hip Hop como práticas oriundas de processos híbridos, como detalharemos no decorrer da obra.

A base metodológica de pesquisa se respalda na Hermenêutica de Profundidade, propiciada por John B. Thompson (1995). Decidimos explorar o conteúdo a partir da ideia de que o objeto é uma construção simbólica significativa que exige interpretação minuciosa. Entendemos que a proposta da Hermenêutica de Profundidade contribui ao trabalho, já que possui como objetivo "reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas" (p. 366). Segundo Thompson, as formas simbólicas são compostas por ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser entendidos. Para o autor, essas formas "não subsistem num vácuo, elas são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas" (p. 366).

> O mundo sócio-histórico não é apenas um campo-objeto que está ali para ser observado; ele é também um campo sujeito que é construído, em parte, por sujeitos que, no curso rotineiro de suas vidas quotidianas, estão constantemente preocupados em compreender a si mesmos e aos outros, e em interpretar as ações, falas e acontecimentos que se dão ao seu redor (p. 358).

Podemos, a partir de Thompson, inferir que o Blues e o Hip Hop são formas simbólicas que já incluem processos

de interpretação sobre o contexto sócio-histórico, pois, segundo o autor, "os sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto são, como os próprios analistas sociais, sujeitos capazes de compreender, de refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão" (p. 359). Importa-nos esclarecer que, por utilizarmos as contribuições da Folkcomunicação, nos referimos aos produtores de formas simbólicas como "líderes-comunicadores".

O percurso do estudo inclui pesquisa de referencial bibliográfico, discográfico, cinematográfico, periódico, pesquisa à internet, documentários televisivos e observações de eventos. Atualizado e revisto, cabe ressaltar que o texto é resultado da dissertação "Práticas culturais urbanas: estudo sobre o Blues e o Hip Hop como comunicações específicas de grupo". Defendida em setembro de 2010, a pesquisa possibilitou-nos a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Celso da Silva, da Universidade de Sorocaba/SP.

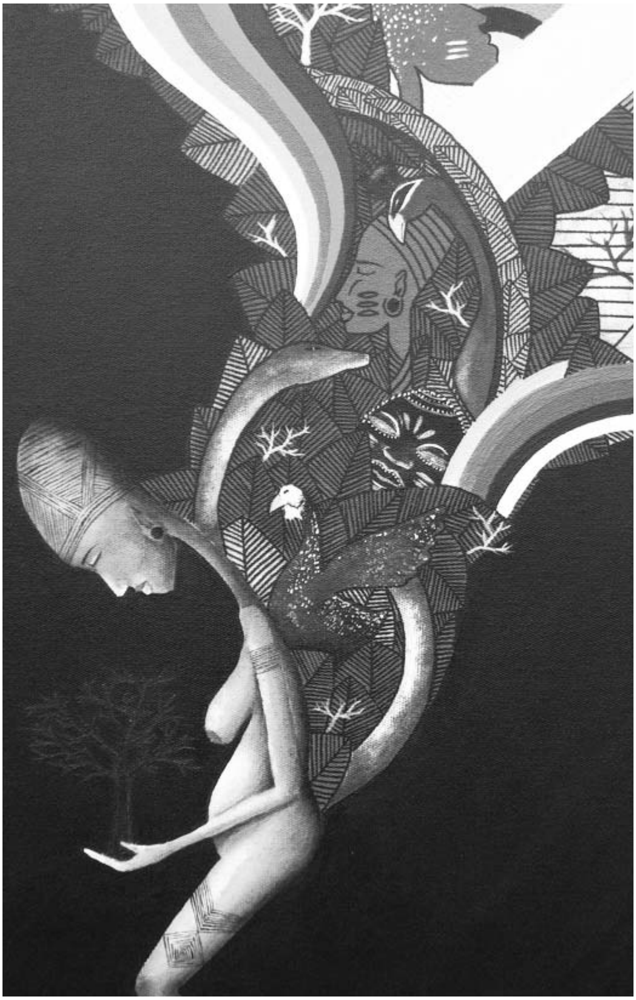
Em suma, o conteúdo que se segue pretendeu estudar as práticas culturais e comunicacionais dos grupos marginalizados. Assim, reformulando a ideia de Castells, apresentada no início deste texto introdutório, ansiamos por mais que a simples identificação do afrodescendente através de sua música: procuramos entender o processo de comunicação interno do grupo, do grupo para a sociedade e para o resto do mundo.

[1]



Definindo Caminhos: uma abordagem teórica

Figura 1 – Yá yorùbà, 2010, de Alexandre Veronese[2]



2 Conhecido profissionalmente como Keto, Alexandre Veronese desenvolve grafites inspirados em estudos que realiza sobre a cultura africana *Yorúbà*. Coordena o ponto de cultura Hip Hop CASPiedade, localizado na cidade de São Paulo/ SP, e também é curador de eventos nacionais sobre grafite. Ver: www.alexandreketo.blogspot.com.

1. Estabelecendo as sociedades pré-capitalistas

Para entender o conteúdo que as manifestações musicais Blues e Hip Hop apresentam em suas canções, não podemos deixar de abordar o racismo e as questões que envolveram as diferenças entre grupos, desde o período escravagista, ocorrido entre os séculos XVI e XVIII. De acordo com Barbosa (2006), a declaração da UNESCO de 1978, sobre a raça e os preconceitos raciais, define racismo como "toda teoria que considere a superioridade ou inferioridade intrínseca de grupos raciais ou étnicos, que daria a uns o direito de dominar ou eliminar outros, inferiores presumidos, ou que fundamente julgamentos de valor sobre uma diferença racial" (p.7).

Um dos motivos que levaram os americanos a comprar africanos para atender o sistema escravagista foi a crença em não haver humanos com diferentes pigmentações de pele. Qualquer cor que não fosse considerada branca era entendida como subespécie, como assegura Santos (1980, p. 52): "pretos, mestiços e índios eram vistos, naquele tempo, como raças. Eram vistos como subespécies. Mulato é apenas uma derivação linguística de mula; quanto aos índios, os teólogos discutiram mais de cem anos se eles teriam ou não uma alma". Só a partir de 1909 que a ideia totalitária de subespécie foi questionada pelos estudos da Escola de Chicago, em especial, por Franz Boas e W. Thomas[3] *(*apud COULON,

3 Junto com Franz Boas, W. Thomas foi um dos primeiros intelectuais americanos a criticar as teorias que explicavam as diferenças intelectuais pela pertença a uma raça. Em relatos científicos, Boas (1947) descreveu que os estudos sobre raça encontravam-se, em sua maioria, equivocados, pois, a diferença entre os homens se dá por meio dos materiais com os quais se tem contato. Aqui, podemos entender a cultura, num contexto geral. Para maior entendimento, ver: BOAS, Franz. El Arte Primitivo. Fondo de Cultura Económica. México: 1947.

1995) que defenderam que o estado mental dos imigrantes não estava ligado a algum problema fisiológico, mas sim, às mudanças sociais ocorridas em suas vidas cotidianas.

A imposição de uns grupos sobre outros provocou o início das diferenças acentuadas nas Américas. O principal temor dos senhores de escravos, desde o início do sistema, era de que os africanos se unissem para manifestar seus descontentamentos. Desta forma, começaram a reforçar as diferenças entre os grupos, apresentando-as como raciais[4]. Ofereciam à sociedade o africano como um ser agressivo e com pouco entendimento, a fim de frisar as diferenças e fixar a posição social de cada um.

> Embora possa ser irracional e até mesmo autodestrutivo, em geral o racismo é resultado de opressões concretas. Assim, os índios eram chamados de "bestas" e "selvagens" para que os brancos europeus pudessem se apropriar de suas terras; os mexicanos eram tachados de "bandidos" para facilitar a ocupação de seu território; e os povos colonizados eram ridicularizados por não terem uma cultura e uma história porque o colonialismo, em nome do lucro, procurava destruir as bases materiais de sua cultura, assim como a memória de sua história (SHOHAT; STAM, 2006, p.45).

Como os africanos não possuíam liberdade para defender-se frente aos preconceitos sugeridos pelos senhores, a única forma de resistência foi acentuar a superestrutura cultural, ou seja, a maneira de pensar, de sentir, e de se

4 Segundo Silva (2002, p. 100), em geral, reserva-se o termo "raça" para identificações baseadas em caracteres físicos como a cor da pele e capacidade intelectual, ao passo que o termo "etnia" para características supostamente mais culturais, tais como religião, modos de vida, língua etc.

relacionar com o sagrado. Entretanto, a cultura africana também era temida pelos grupos dominantes[5], como assegura Oliveira (2009, p.26), ao referir-se à religiosidade em terras brasileiras: "a religião africana era considerada coisa do mal, do diabo, e ofensiva ao Deus católico". Desta forma, acusada de invocar o demônio e chamada de magia negra, a religiosidade praticada pelos africanos foi inteiramente proibida. Para Barbosa (2006), essa maneira de acusar é uma das formas mais difundidas de racismo, "sua premissa é o convencimento ou autoconvencimento da inferioridade (ou inexistência) do outro" (p. 34).

Afastados do território de origem, os africanos tiveram que começar uma nova maneira de viver. Proibidos de exercer aspectos da cultura de origem, ocultaram os costumes tradicionais e se adequaram aos modos dos grupos uniculturalistas[6]. Todavia, como ressalta Beltrão, no decorrer do sistema, os africanos encontravam maneiras disfarçadas para praticar sua cultura. De acordo com o autor,

> [...] trazido à força para o trabalho escravo – ia encontrando também seu caminho de integração, que incluía uma aparente submissão e uma admirável retenção de suas características étnicas, de suas crenças, de suas instituições sociais, dos seus costumes de origem (BELTRÃO, 1980, p. 14).

---

5 O conceito de grupo dominante é utilizado pela Escola de Chicago para designar os nativos do país, estando os demais grupos e, principalmente, os imigrantes – foco de estudo dessa escola – na posição de dominados.

6 Na visão do uniculturalismo, apenas uma cultura é correta, melhor que as outras em todos os aspectos e, assim, expressa as oportunidades do futuro. "Sendo uma cultura todo-poderosa porque é certa, ela se atribui o direito de construir-se um parâmetro para as outras culturas, determinando quais as práticas e as teorias que devem sobreviver" (BARBOSA, 2006, p.14).

Assim, a religião africana, como exemplo, apossou-se de características do cristianismo nos EUA e no Brasil: as manifestações tribais africanas adequaram-se aos instrumentos e padrões religiosos europeus. Essa transformação entre culturas díspares é o que Canclini (2008) denominou como "culturas híbridas", ou seja, "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (p. xix). Entretanto, por mais que se desenvolvam culturas híbridas, os indivíduos em situações de dominação são conscientes de culturas separadas, pois não deixam de resguardar costumes anteriormente vividos. De acordo com Clifford (1986):

> [...] A maioria das pessoas é consciente sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência [*sic*] que – para utilizar uma expressão da música – é contrapontística... Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas em outro ambiente. Desse modo, tanto o novo ambiente como o anterior são vívidos, reais, e se dão juntos em um contraponto (apud CANCLINI, 2008, p. xxxviii).

Acrescentando as ideias apresentadas, Silva (2009) reforça que os processos de hibridização "nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada" (p. 87).

Após a libertação dos escravos nas Américas - ocorrida no século XIX - muitos africanos e descendentes procura-

ram abrigo nas cidades industrializadas. Nelas, buscavam a integração no sistema capitalista, ou seja, almejavam um futuro diferente daquele que, no campo, parecia reservado a todos: miséria, discriminação e preconceito. Segundo Gomes (2005, p. 48) "para a população negra, costumeiros períodos de dificuldades estavam então, mais do que nunca, acompanhados de expectativas de mudanças". Sobre esse aspecto, Miller oferece uma importante retomada sobre a migração ocorrida desde o início do século XX nos EUA.

> Essa migração tornou-se maciça durante a Primeira Guerra Mundial: entre 1910 e 1919, 460 000 afro-americanos, pelo menos, saíram do sul; entre 1920 e 1929, esse número elevou-se a aproximadamente 770 000. O impulso para uma tal onda de imigração advinha, em parte, das condições miseráveis de existência nas regiões agrícolas: o famoso sistema do share-cropping – que até hoje é praticado, com o trabalho agrícola sendo dado em troca de uma parte da colheita, por sua vez trocada por casa, roupa, comida e ferramentas para trabalhar, simplesmente substituíra a servidão em sua forma anacrônica por uma outra, mais racional: a da dívida (MILLER,1975, p. 35).

Contudo, especialmente nas cidades industrializadas, se depararam com uma situação não menos crítica que a dos campos, vivendo em becos comunitários, segregados em locais das cidades onde a terra era barata e sem infraestrutura urbana. Para tanto, Feinstein (1989) apresenta a situação ocorrida no Norte dos EUA: "o que em geral encontravam era um gueto negro, como o *South Side*, em Chicago; ocupavam apartamentos que tinham que ser compartilhados, à base de revezamento, por várias famílias [...] (p. 33)". Da mesma forma, Beltrão (1980, p. 56)

descreve o território urbano ocupado pelos grupos marginalizados do Brasil:

> Os grupos urbanos marginais concentram-se em aglomerados de moradias (favelas) erguidas em morros, alagados e terrenos baldios, que ocupam sem o consentimento dos proprietários, nos bairros periféricos das cidades e/ou áreas metropolitanas. [...] Na grande maioria de tais núcleos residenciais urbanos não há zoneamento, serviço público de recolhimento de lixo nem energia elétrica [...].

Nas cidades, qualquer gesto suspeito poderia ocasionar a prisão dos africanos e seus descendentes. Um simples descuido, como se esquecer de carregar os documentos ou possuir um canivete no bolso, era motivo para a prisão, como asseguram Feinstein (1989) e Gomes (2007). Referindo-se às cidades dos Estados Unidos, Martin Luther King (2006), em seu famoso discurso (*I have a dream*), na Grande marcha de Detroid (23 de junho de 1963), ressaltou acreditar que a segregação urbana era pior que a aplicada nos campos do Sul, definindo-a como uma doença social:

> [...] chegamos à conclusão de que a segregação não é só sociologicamente indefensável e politicamente doentia, mas também moralmente errada e pecaminosa. A segregação é um câncer no corpo político que deve ser removida para que nossa saúde democrática seja restabelecida (*Sim*). A segregação é errada, porque nada mais é do que uma nova forma de escravidão, encoberta por certas nuances de complexidade. A segregação é errada, pois é um sistema de adultério, perpetuado por uma relação ilícita entre a injustiça e a imoralidade (KING JR., 2006, p. 60).

Em meio às sociedades segregadas, os africanos e descendentes perceberam que mesmo “livres”, viveriam de-

pendentes dos grupos dominantes, pois, para a conquista de trabalho remunerado, moradia, educação, bens e, até mesmo, respeito, dependeriam da aceitação de uma sociedade hegemônica. A hegemonia, referida por Mattelart (2004, p.74), apresenta-se como "fundamentalmente uma construção do poder pela aquiescência dos dominados aos valores da ordem social, pela produção de uma "vontade geral consensual".

Para os grupos dominados, reservou-se a classificação de grupos marginais, ou seja, na perspectiva de Beltrão (1980, p. 2) "a massa – urbana ou rural – de baixa renda, excluída da cultura erudita e das atividades políticas [...]".

> A expressão marginal surge, na literatura científica, pela primeira vez em 1928, em artigo de Robert Park sobre as migrações humanas, publicado no American Journal of Sociology. O migrante é ali definido como um "híbrido cultural", um "marginal", que, embora compartilhe da vida e das tradições culturais de dois povos distintos, "jamais se decide a romper, mesmo que lhe fosse permitido, com seu passado e suas tradições, e nunca (é) aceito completamente, por causa do preconceito racial, na nova sociedade em que procura encontrar um lugar" (BELTRÃO, 2004, p. 83).

Cabe lembrar que a palavra marginal recebeu um desvio semântico pejorativo ao longo de seu uso, de modo que passou a denominar o indivíduo ou grupo perigoso, criminoso e envolvido com drogas ilegais. Todavia, na perspectiva de Beltrão (1980, p. 39), o marginal consiste no "indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente". A acepção do autor faz referência aos estudos da Escola de Chicago que define como "personalidade marginal" quan-

do "um indivíduo se vê involuntariamente iniciado em duas ou várias tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais" (PARK, 1937, apud COULON, 1995).

De acordo com a Escola de Chicago, o homem marginal é o indivíduo que é produto da desorganização social. Ele, geralmente, pertence a uma cultura diferenciada e que não se insere totalmente na cultura dominante. Park definiu o homem marginal como tipicamente um imigrante de segunda geração, que sofre plenamente os efeitos da desorganização do grupo familiar, a delinquência juvenil, a criminalidade, o divórcio etc. O autor também ressaltou que esse termo estendia-se à situação dos trabalhadores "negros"[7] do Sul dos Estados Unidos que, desprezados, viviam à margem das sociedades dominantes. Assim, por meio das contribuições de Park e Beltrão, torna-se possível entender o afrodescendente como o indivíduo marginal em questão, ou seja, um sujeito potencialmente produtor de culturas híbridas. Com relação aos processos híbridos, Park defendeu que o ho-

7 Ao longo da pesquisa, observamos diferentes termos utilizados para referir aos africanos e descendentes. No Brasil, termos como "negro" e "afro-brasileiro" são habituais. Já nos Estados Unidos, apesar de Robert Park referir-se a eles como "negros", o termo não é usual e pode ser encarado pelo grupo como ofensivo (muitas letras de Rap apresentam essa questão). O *U.S. Census Bureau* – censo oficial dos EUA – refere-se ao grupo como "*Afro-American*", assim como quase todas as referências brasileiras e norte-americanas encontradas no trabalho. No entanto, se pensamos o termo geograficamente, entendemos que afro-americano é todo africano e descendente encontrado em diáspora no Continente Americano, o que inclui o Brasil. Desta forma, preferimos utilizar "afrodescendente" quando tratamos de assuntos gerais e, "afro-estadunidense" e "afro-brasileiro" para apontar os grupos separadamente.

mem marginal é aculturado pela necessidade de adaptação, como reforça Coulon (1995), ao assegurar que misturando a cultura de origem à outra, ele é capaz de construir uma nova identidade sobre o seu ser.

Muitos termos designam os espaços ocupados pelos grupos marginais. Nos Estados Unidos, frequentemente se utiliza “gueto”, enquanto que, no Brasil, termos como “favela”, “periferia”, entre outros, são repetidamente empregados para situar esses espaços. Entretanto, torna-se pouco esclarecida a diferença entre as terminações brasileiras, já que no olhar da geografia, cada qual identifica um espaço diferenciado. Como o trabalho não se estende em explicar essas terminologias, optamos por chamar os espaços de “territórios marginais”, no sentido de que são produtos de outra organização social e ocupados, em grande parte, por indivíduos marginalizados. Na perspectiva da Folkcomunicação, esses territórios são habitados pelos “grupos urbanos socialmente marginalizados” (BELTRÃO, 1977).

De acordo com Beltrão, esses grupos são de composição cultural diversificada, e a maioria dos indivíduos que os compõem possui reduzido poder aquisitivo. O autor ainda ressalta que esses indivíduos começam a trabalhar quando crianças e mal frequentam a escola primária, são subnutridos e desconhecem comodidades e facilidades de que gozam algumas parcelas da comunidade urbana. É certo que Beltrão ressaltou essas ideias na década de 1970, entretanto, as questões abordadas continuam válidas, principalmente quando se referem à educação. Quanto a esse assunto, o retomaremos nas discussões acerca das práticas comunicacionais, ainda neste capítulo.

2. Práticas culturais urbanas

> *A luta entre classes ou entre etnias é, na maior parte dos dias, uma luta metafórica. Às vezes, a partir das metáforas, irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas.*
>
> Néstor García Canclini

Desde o auge do desenvolvimento industrial, as grandes cidades receberam inúmeros imigrantes provindos de diferentes partes do globo. Esses indivíduos procuravam abrigo por diversos motivos: fugas de guerras mundiais, perseguições religiosas, preconceito ou, simplesmente, desejo de mudanças nas condições de vida. Os povos locais que viviam nos campos também buscavam melhoria e conforto nas cidades. Entre esses, encontravam-se os grupos africanos e descendentes que, após a liberdade, procuraram integrar-se socialmente. O encontro de diferentes grupos e culturas transformou as cidades, em especial as industrializadas, em territórios de grandes trocas culturais. Referindo-se à atualidade, Canclini (2008, p. xxx) reforça que "as megalópoles multilíngues e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlim, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, São Paulo, [cidade do] México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural".

> De todo o modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos; por exemplo, gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, rus-

> sa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião (CANCLINI, 2008, p. xxxiii).

É possível dizer que, hoje, não só o mundo pode ser entendido como um grande mosaico - como preferem alguns estudiosos -, mas as cidades industrializadas também representam mosaicos em que diferentes culturas se entrelaçam. Ortiz (1994, p. 32) define a sociedade como "um conjunto de subgrupos cujos modos particulares se distinguem no interior de um modelo comum". O autor reforça que "uma civilização promove um padrão cultural sem com isso implicar a uniformização de todos" (p. 33). A partir dessas considerações, nos apoiamos na proposta de Baitello (1997), para quem a cultura é um macrosistema comunicativo que perpassa todas as manifestações, devendo ser compreendida para que se possa também compreender as manifestações culturais individualizadas. Deste modo, para abordarmos as práticas culturais estabelecidas dentro dos espaços urbanos, torna-se relevante conceituar cultura.

Cultura é um dos termos mais complexos das ciências sociais. Inúmeros estudiosos ocuparam-se em defini-la em diferentes etapas das sociedades. Diante de tantas acepções, buscamos autores que contribuem para a direção dada a este trabalho.

Em "A Ideia de Cultura", Terry Eagleton apresenta os primeiros significados da palavra cultura. De acordo com o autor, cultura consistia nas práticas agrícolas, ao cultivo da lavoura; denotava um processo material que, só após um tempo transferiu-se, metaforicamente, às "questões do espírito" (EAGLETON, 2005). Posto assim, partindo de uma definição que remetia a um sentido material, a pa-

lavra passou a incorporar significados intangíveis, determinados pela área da antropologia como os costumes, as crenças, os valores, ou seja, na perspectiva de Eagleton, as práticas que caracterizam o modo de vida de um grupo. Baitello (1997) acrescenta que faz parte da cultura o "vestir, os gestos, as artes, as danças, os rituais, a literatura, os mitos, o morar e suas formas individuais e sociais, os hábitos (ao comer, ao beber, ao cumprimentar, ao relacionar-se) [...]' (p. 18).

Desenvolvendo o conceito, Baitello revela que cultura é a segunda realidade, criada pelo homem, tendo como campo as descobertas de cada indivíduo, de cada grupo social, de cada época, perpetuando-as e transmitindo as informações para outras gerações, grupos e épocas.

Assim, entendemos cultura como práticas comuns desenvolvidas por membros de um grupo ou sociedade. Entretanto, não consideramos a cultura como isolada e intocável, principalmente, quando o trabalho discute processos híbridos. Referindo-se às sociedades, Hall ressalta que

> a sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo "descentrada" ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, p. 17).

Para Hall, a cultura decorre por todas as práticas sociais e "constitui a soma do interrelacionamento das mesmas". Pensando a cultura como um processo de contínua transformação, a partir das considerações de Baitello (1997) - uma

das condições de sobrevivência é sua permanente expansão - cremos que se o indivíduo marginal é capaz de manipular dois ou mais códigos culturais, ele também é capaz de criar outros que não só têm a ver com suas tradições, mas com frequentes processos de hibridação. Santos (2002) destaca que a cultura "é uma manifestação coletiva que reúne heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro desejado" (p. 65).

É a partir dessas considerações que pensamos as práticas culturais como culturas combinadas, geradas do contexto social possibilitado pelos espaços. Para Canclini (2008, p. 350) "as práticas culturais são mais que ações ou atuações, elas representam, simulam as ações sociais".

Segundo os estudos da Escola de Chicago, o indivíduo marginal cria uma mescla entre os códigos de contato e passa a manifestar-se perante o que lhe convém. Stonequist (1937) reforça que, consequentemente, na maior parte do tempo, o indivíduo marginal profere críticas duras acerca da cultura dominante. Isso porque, apesar dos esforços de integração do indivíduo dominado, a sociedade o rejeita (apud COULON, 1995).

Sobre esse aspecto, Mattelart (2005, p. 18) ressalta que "tudo o que é afastado da matriz moderna ou ocidental – e para os raciólogos da raça branca – é hierarquizado, catalogado como inferior e anterior". Essa rejeição provoca a denúncia sobre hipocrisias e contradições. Coelho (2005) denomina essa prática como "cultura de autenticidade", ou seja, "a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado" (p. 178). O autor ainda conclui que esse conceito de cultura possui como semelhante a "cultura de

lamentação", sugerida por Hughes (1993), que a define como prática produzida por grupos da população que se declaram vítimas da sociedade. Para Coelho (p. 179), "a condição de vítima não é um detalhe num conjunto maior, mas uma visão de mundo da qual todo o resto decorre", ou seja, a vitimação se dá por meio da "discriminação cotidiana sofrida pelo indivíduo ou grupo no universo da cidadania e a alegada discriminação cultural ou estética contra eles exercida em suas tentativas de expressão" (p. 179). As observações de Coelho são características de situações ocorridas dentro dos espaços urbanos, e fazem parte das práticas culturais desempenhadas nesse contexto.

3. Música: prática comunicacional

> *Grande é o mistério da Música. Pela sua natureza simultaneamente sensual e supra-sensual, pela sua espantosa reunião de rigor e sonho, de moralidade e magia, de razão e sentimento, de dia e de noite, ela é sem dúvida alguma, a mais sedutora das manifestações da cultura humana - a mais profunda e no plano filosófico, a mais inquietante.*
>
> Thomas Mann

> *A comunicação é o problema fundamental da sociedade contemporânea, que é composta de uma imensa variedade de grupos que vivem separados uns dos outros pela heterogeneidade cultural, diferença de origens étnicas e pela própria distância social e espacial.*
>
> Luiz Beltrão

Figura 2 - The Problem We All Live With, 1964 -65 (Norman Rockwell)[8]



"The Problem We All Live With," Norman Rockwell, 1963. Illustration for "Look," January 14, 1964 Licensed by Norman Rockwell Licensing, Niles, IL. From the permanent collection of Norman Rockwell Museum.

A pintura "*The Problem We All Live With*", de Norman Rockwell, trata de um famoso episódio ocorrido nos Estados Unidos, na cidade de New Orleans, década de 1960. A garota é Ruby Nell Bridges, considerada a primeira afrodescendente a frequentar uma "escola de brancos", no Sul do país. Embora o governo federal garantisse o acesso dos afrodescendentes às escolas, a realidade local era outra. Ruby Bridges, com

8 Norman Rockwell nasceu em Nova York no ano de 1894. Responsável pelas famosas propagandas da Coca-Cola, ilustrou também assuntos do cotidiano estadunidense, dando um caráter histórico a seu trabalho. Também ilustrou 323 capas para a revista americana "*Saturday Evening Post*". Referência: <http://cccv.org.br/galeria/cores/site/paginas/dialogos.html>. Acesso em: 8 jan. 2010.

apenas seis anos de idade, se destacava intelectualmente e, por isso, uma associação procurou a família Bridges para que a menina fosse estudar numa tradicional escola. O episódio tornou-se famoso por mostrar o preconceito estadunidense, pois a pequena estudante, acompanhada de agentes federais, dirigiu-se à escola em meio a protestos e tentativas de violência física. O evento foi representado na obra cinematográfica "A História de Ruby Bridges", produzida em 1998, EUA, por Euzhan Palcy. Essa história ilustra o estudo que se segue, sobre a segregação social e a relação dos afrodescendentes com a educação formal.

De acordo com Gomes (2007), o Continente Americano recebeu cerca de 10 milhões de africanos, sob o regime escravocrata, ocorrido entre os séculos XVI e XIX. Desses 10 milhões, estima-se que 40% destinaram-se ao Brasil, colocando-o em primeiro lugar na importação de escravos, deixando os EUA em segunda colocação. Sendo submetidos às situações impostas pelo regime, os africanos e seus descendentes, na maioria dos casos, não tinham permissão para desenvolver habilidades que compreendessem a decodificação de códigos comunicacionais como a leitura e a escrita. O motivo dessa imposição era que os senhores receavam a comunicação entre os grupos de escravos, já que essas práticas facilitariam a organização de rebeliões.

Após a libertação, a segregação social continuou distanciando os africanos e seus descendentes da educação formal - propiciada pelos governos -, de forma que a taxa de analfabetismo, tanto nos EUA quanto no Brasil, era liderada pelos afrodescendentes. De acordo com documentos do *U.S. Census Bureau* - em 1920, das 8.354,530 pessoas consideradas não-brancas, cerca de 23% eram analfabe-

tas, ao passo que, das 74.236,086, consideradas brancas, apenas 4% eram analfabetas.

Entre 1919 e 1921, inúmeras investigações sobre interações étnicas e tensões raciais foram realizadas pelos estudos da Escola de Chicago. De acordo com Coulon (1995), no ano de 1919, violentos tumultos aconteceram durante uma semana na cidade de Chicago, o que levou a Escola a organizar uma comissão composta por estudiosos de diferentes etnias para examinar o motivo de tal ocorrência. Dentre as diversas conclusões, destacavam-se as questões educacionais, sobre as quais os estudos constataram que "os alunos negros com frequência têm desempenhos mais fracos que os brancos, em virtude, principalmente, do contexto familiar e cultural: pais iletrados, família instável, pobre, mal-alojada e com ausência total de lazer positivo" (COULON, 1995, p. 48).

Documentos disponibilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE - apontam que em 1920, o Brasil possuía 30.635,605 habitantes, sendo 71,2% do total considerados analfabetos. Os relatórios apresentados pelo IBGE não fornecem dados específicos sobre o grupo afro-brasileiro, entretanto, é possível concluir que, nesse total, incluía-se a grande maioria afro-brasileira. Isso porque, deve-se considerar que o Brasil foi o país que mais importou escravos. Segundo estatísticas, hoje o país possui 44,6%[9] de habitantes afrodescendentes, considerados pelo IBGE como pretos e pardos.

Quando analisamos a situação do Brasil, percebemos a divergência entre as considerações sobre o que é ser alfa-

9 Num total de 75 milhões de pessoas sendo 10 milhões consideradas pretas e 65 milhões pardas. Censo 2000 – IBGE.

betizado. Devido ao índice de analfabetismo exacerbado, o censo de 2000 realizado pelo IBGE, aponta que se considera como alfabetizada a pessoa capaz de ler e escrever um bilhete simples no idioma que conhece. Essa consideração inclui a taxa da população classificada como "analfabeta funcional", ou seja, de acordo com o Dicionário Interativo da Educação Brasileira (2009):

> [...] instrução em que a pessoa sabe ler e escrever, mas é incapaz de interpretar o que lê e de usar a leitura e a escrita em atividades cotidianas. Ou seja, o analfabeto funcional não consegue extrair sentido das palavras nem colocar idéias no papel por meio do sistema de escrita, como acontece com quem realmente foi alfabetizado. No Brasil, o analfabetismo funcional é atribuído às pessoas com mais de 20 anos que não completaram quatro anos de estudo formal.

Essas considerações colocam a situação do analfabetismo brasileiro em xeque, já que as declarações estatísticas desconsideram a real situação da população. Sobre esse aspecto, Beltrão define o contraste entre as camadas sociais:

> De um lado, as camadas da população que têm acesso ao livro, quer como leitores, autores, ou editores, cuja situação econômica lhes permite educar-se em escolas e universidades [...]. Do outro, as camadas sem condições de integrar-se em tal contexto, caracterizadas, no que nos interessa, pela impossibilidade de acesso ao livro, sequer na primeira categoria – a de leitor. Analfabetas, sem admissão ou freqüência à educação do sistema, preocupadas unicamente em subsistir à falta de recursos econômicos, permanecem marginalizadas da gente erudita, refugiando-se por isso, em seus próprios guetos culturais (1980, p. 2).

Pensando o problema do analfabetismo a partir dos dados apontados acima, é possível refletir que o uso da leitura e da escrita pelos grupos afrodescendentes, tornou-se inviável como mecanismo de comunicação. Desta forma, cabe-nos conceituar comunicação.

Martino (2007) ressalta que o termo comunicação "refere-se ao processo de compartilhar um mesmo objeto de consciência" (p. 15). Beltrão (1980) define o sistema de comunicação como "o conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, ideias e sentimentos essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõe a sociedade" (p. 2).

> Voltamos, portanto, sempre ao termo comum (do latim communis) do qual se originam as palavras comunidade, comunhão e comunicação. Quando nos comunicamos estamos tratando de estabelecer uma comunhão, isto é, uma identificação, uma sintonização com alguém (BELTRÃO, 1977, p. 57).

O conceito de comunicação que pretendemos, é o que Beltrão denomina como "comunicação cultural", ou seja, "o processo verbal, mímico, gráfico, plástico e tátil pelo qual os seres humanos exprimem e intercambiam ideais, sentimentos e informações, visando a estabelecer relações e somar experiências" (BELTRÃO, 1977, p. 58).

Importa esclarecer que, apesar de a comunicação cultural significar a "troca de mensagens entre seres inteligentes e processo de socialização, no qual se colocam ideias em comum no seio de um grupo determinado" (p. 59), o processo de comunicação não exige exclusivamente a aceitação da informação pelo receptor, mas a oposição à

informação recebida que permite a estimulação de raciocínios. Se há resposta tanto de aceitação quanto oposição, ocorreu a comunicação, pois a resposta é parte fundamental do processo comunicacional. Posto assim, Freire (1983, p. 46) ressalta que a comunicação "implica numa reciprocidade que não pode ser rompida".

Entendendo a comunicação como um processo de intercâmbio informacional e pensando que esse processo só se completa quando "ambas as partes estão informadas, prontas a adotar uma atitude com pleno conhecimento das ideias e sentimentos comuns" (BELTRÃO, 1977, p. 59), é possível pensar que a escrita e a leitura são códigos pouco eficazes para a comunicação de uma parcela considerável dos membros que compreendem os grupos marginalizados. A escrita e a leitura são fontes potenciais de comunicação, entretanto, só se tornam comunicação com a capacidade de codificação e decodificação de um indivíduo. Assim, os afrodescendentes, prejudicados primeiramente pelo sistema escravocrata e, posteriormente pela segregação social que vigorava no início do século XX - com resquícios até a atualidade -, deveriam encontrar uma forma mais apropriada para a comunicação específica dos grupos, como ressalva Beltrão (1980), ao dizer que os excluídos do sistema de comunicação social procuram novas maneiras de intercambiar mensagens.

Com relação às novas maneiras de comunicação, o autor entende como cultura popular, ou seja, a partir de sua perspectiva, como os "canais de comunicação da resistência popular à ação avassaladora do capitalismo [...]" (1980, p.viii). Acorda com essa definição a ideia de Hall (2009), para quem a "cultura popular é um dos locais onde a luta a

favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; [...]. É a arena do consentimento e da resistência" (p. 246). O autor ainda reforça que "o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a "cultura popular" em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante" (p. 241). Para Hall

> [...] a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns (p. 322).

Apesar de apresentarmos a cultura popular como um campo de luta e resistência frente à cultura dominante, Peruzzo (1995) nos chama a atenção que "popular não é, automaticamente, sinônimo de revolucionário, tampouco de democracia" (p. 35). Também não podemos generalizar que todas as formas de cultura popular possuem um mesmo plano e contexto, pois, ainda que popular, as manifestações podem existir com inúmeras finalidades. Referindo-se à comunicação popular, Giménez (1979) reforça que, quando citamos o termo mencionamos "um certo tipo de comunicação que, de alguma forma, tem a ver com povo. Por povo entendemos o conjunto das classes subalternas" (p. 57, apud PERUZZO, 1995, p. 40).

Peruzzo esclarece que existem, pelo menos, três correntes de estudos sobre o popular, quando abordado pelo campo da comunicação. Segundo a autora, alguns pesquisadores se encarregam em estudar o nacional-popular que são as manifestações culturais tradicionais de um povo, tais como as danças, objetos, crenças, festas etc. Para ou-

tros, Peruzzo ressalta que o popular "diz respeito à aceitação, acesso ou penetração ampliada de veículos de comunicação de massa junto às camadas populares". A terceira corrente apontada pela autora é a comunicação popular, entendida como a "comunicação de 'resistência' às condições concretas de existência, ligada aos movimentos e organizações populares de setores das classes subalternas, vinculada a lutas pela melhoria das condições de existência, numa palavra, em defesa da vida" (1995, p. 30).

Desta forma, o conteúdo gravita na última perspectiva apresentada por Peruzzo acerca da comunicação popular. A comunicação de "resistência", como colocado pela autora, envolve nosso objeto de estudo que são práticas culturais que se dão dentro dos espaços urbanos marcados pela luta cotidiana das classes subalternas para reverter, inverter ou apenas viver a materialidade da sua posição social.

De acordo com Beltrão, essas práticas culturais são manifestadas por meios comunicacionais artesanais, denominados pelo autor, como canais folk. Os canais folk foram, posteriormente, organizados por Marques de Melo (2008), a partir dos "gêneros folkcomunicacionais". Segundo o autor, os canais se dividem em quatro categorias: folkcomunicação oral, folkcomunicação escrita, folkcomunicação icônica e folkcomunicação cinética. Dessas categorias, a que se encaixa nas questões abordadas pelo nosso tema é a folkcomunicação cinética que possui como gênero: múltiplos canais, códigos gestual e plástico. Segundo Melo (2008), nessa categoria, é possível encontrar também formatos de agremiação, celebração, distração, manifestação, folguedo, festejo, dança e rito de passagem. O autor ressalva que esses canais podem ser entendidos como o "conjunto de manifestações simbólicas determinadas pela

combinação do canal e da audiência" (p. 90). Conforme Beltrão (1980) os canais folk são compostos por

> [...] manifestações coletivas e atos públicos, promovidos por instituições próprias [...] que sob formas tradicionais, revestindo conteúdos atuais, sob ritos, às vezes universais, mas consagrados pela repetição oportuna e especialmente situada, essa massa popular urbana melhor revela suas opiniões e reivindicações, exercitando a crítica e advertindo os grupos do sistema social dominante de seus propósitos e de sua força (p. 60).

Retomando as questões que envolvem as condições de vida dos indivíduos afrodescendentes marginalizados, incluindo os pontos educacionais (desenvolvimento da leitura e da escrita), é possível refletir que, desde o sistema escravagista, tiveram que encontrar formas mais dinâmicas para promover a comunicação entre o grupo. Posto assim, partimos da hipótese de que, como já possuíam familiaridade com os cantos de trabalho[10], encontraram na música um meio eficaz para praticar a comunicação; técnica essa tão hábil que não envolve apenas a comunicação oral, mas a expressional, gestual e imagética.

10 Na obra "Mídia e cultura popular: História taxionomia e metodologia da Folkcomunicação", Marques de Melo (2008) apresenta a definição sobre "cantos de trabalho" a partir do que chamou de "Dicionário Contextual". Com subsídios de BUARQUE DE HOLANDA, no "O dicionário da Língua Portuguesa", o autor define a expressão "canto de trabalho" como um "som musical produzido pela voz do homem durante as jornadas de trabalho, principalmente na zona rural" (p. 110). Entretanto, essa definição é simplista ao passo que define apenas a prática. Há evidências de que essa prática tenha se originado na África e, durante o sistema escravagista, se disseminou nos países do Continente Americano que aplicaram a escravidão.

Cabe ressaltar que pensamos a oralidade a partir das manifestações Blues e Hip Hop, e nos referimos à comunicação interpessoal possibilitada pelos *bluesmen* e rappers, respectivamente, através do que Harry Pross denominou, em 1972, de "mídia primária". Contextualizando, Baitello (2000) esclarece que "a mídia primária é presencial, exige a presença de emissores e receptores em um mesmo espaço físico e num mesmo tempo – é, portanto, a mídia do tempo presente e suas tensões e surpresas, de sua sensualidade múltipla e da sua sensualidade potencial" (p. 5). O Blues e o Hip Hop são manifestações que têm como principal veículo a mídia primária, já que as práticas musicais são realizadas, em sua maioria, em contato direto com o público, dividindo o mesmo lugar.

De tal modo, é possível pensar a oralidade como parte de um conjunto que envolve outras formas de comunicação, tendo o corpo humano como peça essencial de informação, como ressalta Baitello, ao afirmar que o corpo é um meio de comunicação potencial. Segundo o autor,

> [...] o franzir do cenho, as rugas e os vincos, o leve e sutil microgesto das sobrancelhas que acenam, o dançar das mãos, o dar os ombros, os milhares de olhares, o muxoxo, o riso, o sorrir e o gargalhar, o choro e o choramingo, a infinidade de nuances de movimentos labiais, a voz e suas modulações, o sentar-se e o estar sentado, qualquer que seja o movimento ou sua ausência, haverá sempre um sentido, uma mensagem a ser lida por um corpo vivo diante do outro corpo (1999, p. 3).

Já Campelo (1997), afirmando o corpo como informação e, logo, comunicação, completa: "falar uma língua é, sem dúvida, também "falar" certos gestos com o corpo

todo" (p.79). Posto assim, se há um código gestual praticado por um determinado grupo, do qual os receptores não detêm a linguagem, estes obtêm parcialmente a informação, ou, em muitos casos, não a compreendem. Tomemos os *bluesmen* e os rappers como exemplo: os cantores se comunicam com gestos que, em muitos casos, são peças essenciais para a compreensão da informação como um todo. Certas expressões faciais ou gestos corporais podem, até mesmo, propositalmente contrapor as palavras emitidas a fim de apresentar sarcasmo, numa informação que apenas o grupo compreenda por vivenciar o contexto sociocultural. Deste modo, "temos que aprender a linguagem dos gestos de outros grupos culturais que não o nosso, como se fosse uma língua estrangeira" (CAMPELO, 1997, p. 79). Com isso, para entendermos as manifestações musicais específicas de determinados grupos sociais, não podemos nos prender apenas à oralidade, deixando de considerar todo o arsenal informativo possibilitado pelo corpo.

Acerca do aspecto da mídia primária, Beltrão ressalta que a combinação de diferentes códigos colaboram para a compreensão humana:

> De logo, chama-nos a atenção a modalidade assumida pela ação comunicacional que, a partir da verbalidade do pensamento expresso, pode valer-se de outros códigos específicos, como o gráfico, o mímico, o plástico ou o tátil e até frequentemente combiná-los, objetivando tornar mais clara e efetiva a mensagem (BELTRÃO, 1977, p. 58).

Dialogando com a perspectiva de Beltrão, McLuhan (2001) apresenta interessantes considerações, quando compara a palavra falada e a escrita. Primeiramente, o autor de-

fine palavra como "sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados" (p. 77). Deste modo, conclui que as palavras constituem uma tecnologia da explicitação que, por meio de traduções e transformações de experiências sensórias imediatas em símbolos vocais, evocam e recuperam, a qualquer momento, a totalidade do mundo.

Entretanto, McLuhan aponta que existe uma tensão entre a palavra falada e a palavra escrita. Para o autor, a palavra falada é imediata e implícita, ao passo que a palavra escrita não possibilita oportunidade e apelo para provocar a reação do receptor. "Ao falar tendemos a reagir a cada situação, seguindo o tom e o gesto até de nosso próprio ato de falar". De acordo com o autor, "o homem ou a sociedade letrada desenvolve uma enorme força de atenção em qualquer coisa, com um considerável distanciamento em relação ao envolvimento sentimental e emocional experimentado por um homem ou uma sociedade não-letrada" (2001, p. 97). Como exemplo, McLuhan cita o desempenho de um *disk-jockey* que se apropria de diversos códigos para comunicar:

> Dave Mickie geme, grunhe, rebola, canta, trauteia, entoa, corre, sempre reagindo às suas próprias ações. Ele se move quase que inteiramente na área da experiência falada, e não da escrita, criando, desse modo, a participação da audiência. A palavra falada envolve todos os sentidos intensamente [...] (p. 95).

A partir das observações de Baitello, Beltrão, Campelo e Mcluhan, entendemos a música como um meio dinâmico para a prática comunicacional, pois ela permite, a partir da

mídia primária, integrar a palavra falada a outros códigos capazes de acender a reação do público. Para melhor compreender a relação: mídia primária – palavra falada – reação do público, em se tratando do campo musical, apresentamos o conceito de música.

Do grego *mousa* ou *musa*, o termo música refere-se às musas e ao seu fazer artístico. De acordo com Cunha (2003) a palavra *técnica* vem do grego *musiké* e música de *mousika.* Etimologicamente, a arte musical é presidida por duas musas, sendo Euterpe, inspiradora da música instrumental e Aede, protetora do canto. Sobre os aspectos básicos,

> A música constitui uma organização internacional, expressiva e audível de sons. Estes, registrados graficamente como "notas", são vibrações oriundas de corpos (os instrumentos e a voz) e que se espalham em ondas regulares, estáveis e constantes. Na verdade, cada som em particular é um feixe de ondas, um conjunto superposto de frequências (ou colorido sonoro), embora o ouçamos como um fenômeno único. Difere, portanto, do simples barulho, cujas ondas imprimem um efeito físico irregular instável ou confuso para o cérebro (CUNHA, 2003, p. 437).

Em diversos estudos que incluem a prática comunicacional, existe uma preocupação em contrastar a música erudita da popular. Para tanto, Oliveira e Oliveira (1997) apresentam as diferenças de forma simplista - já que a preocupação de ambos é com uma gramática musical moderna -, entendendo por erudito o gênero musical "racionalizado, consciente, elaborado, concentrado quanto à técnica, conteúdo, estilo", ao passo que o popular remete ao conhecimento "empírico, sem refinamento técnico, intuitivo, de fácil consumo, descompromissado com técnica, conteúdo

e estilo" (p. 2). Quanto à música popular, a definição de Oliveira e Oliveira nos parece um tanto simplista. Contrapondo a essa definição, Tatit (1996) refere-se ao músico popular como "cancionista" e apresenta que, realmente, não se sabe ao certo como o cancionista aprendeu a tocar, a compor e a cantar, porém, deixa claro que ele não é um simples indivíduo "descompromissado com a técnica".

Tatit parte da ideia de que o cancionista, apesar de não dominar a teoria musical, "sempre soube fazer tudo isso" (1996, p.17). Para o autor, compor significa "dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia" (p. 18). Acrescenta que o cancionista é um "malabarista" pelo fato de possuir "controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia". Lembra, ainda, que "cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial" (p. 9). Diante das colocações de Tatit, é possível avaliar que a definição de Oliveira e Oliveira distancia-se da reflexão sobre música popular.

Em "A canção: eficácia e canto", Tatit (1986) reforça que quem ouve uma canção "ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa forma". Deste modo, ressalta que o que caracteriza a música popular é, justamente, o fato de o receptor reconhecer na música "situações cotidianas de conversas" (p. 6). Assim, o discurso oral mostra-se como característica importante da música popular, diferente da música erudita que "possui uma forte tendência no sentido de converter a

voz em instrumento musical" (TATIT, 1996, p. 14). Talvez seja esse um dos principais pontos que diferenciam a música erudita da popular. A erudita não se obriga com o conteúdo discursivo ao passo que a popular o valoriza[11].

Na obra, "O que é música" (1983), Moraes nos questiona a respeito da universalidade da música. Ele pergunta se seria mesmo possível, como querem alguns musicólogos, que uma música seja entendida por todos os povos. Para o autor, pelo simples fato de a música permitir a expressão, ela mostra-se não universal, já que cada comunidade se expressa de maneira diferenciada. Assim, Moraes afirma que a linguagem oral pode ser traduzida para qualquer outra língua sem danos demasiados, entretanto, quando se trata da música, torna-se quase impossível ser traduzida como um todo, permitindo apenas o entendimento em partes. Isso porque a música envolve mais que uma simples oralidade somada ao ritmo; a música abrange todo um sentimento que é específico de algum grupo. "A maneira de construir música varia de comunidade para comunidade, de época para época e, às vezes, de indivíduo para indivíduo. Cada povo, cada momento da história tem o seu próprio sistema de organização musical" (p. 69). Portanto, mesmo que haja tradução oral e técnica da linguagem da música[12], ela perde o seu sentido ao passo que deixa o sen-

---

11 O fato da valorização oral não faz de toda música popular um discurso verbal. Não estamos procurando generalizar, mas sim mostrar uma das principais divergências entre a música erudita e popular, já que, na maioria dos casos, encontramos definições equivocadas que apontam a popular como produção desqualificada.
12 Toda música pode ser transcrita por meio da linguagem técnica (partitura) e executada por qualquer indivíduo capaz de decodificar essa linguagem.

timento preso ao corpo idealizador. Deste modo, Moraes reforça dizendo que

> [...] talvez, por isso, fosse menos absurdo dizer que a linguagem musical só exista mesmo concretizada através de "línguas" particulares ou de "falas" determinadas; e que essas manifestações podem até, em parte, serem compreendidas, mas nunca vivenciadas em alguns de seus elementos de base por aqueles que não pertençam à cultura que as gerou (MORAES, 1983, p. 15).

A observação de Moraes nos lembra a frase proferida pelo *bluesman* Leadbelly que dizia: "Nunca um branco foi capaz de fazer um Blues, porque não tem nada com que se preocupar, não tem problemas do tamanho dos nossos" (apud MUGGIATI, 1995). Essa frase pode apresentar a relação da música como comunicação específica de grupo, reforçando as ideias de Moraes que questionam a universalidade da música.

O que procuramos encontrar na música foi sua atribuição como comunicação, consolo, emoção e lembrança, características básicas da atitude e da resistência.

O conceito de atitude foi mencionado em 1907, pelos Estudos da Escola de Chicago. De acordo com Thomas e Znaniecki, as atitudes são características subjetivas, formadas por conjuntos de ideias e emoções que se transformam em disposições permanentes dos indivíduos. Para os autores, a atitude pode ser definida como

> O processo de consciência individual que determina a atividade real ou potencial do indivíduo no mundo social. A atitude é a contrapartida do indivíduo aos valores sociais, e toda atividade humana estabelece um elo entre esses

> dois elementos (THOMAS; ZNANIECKI, 1907, p. 22, apud COULON, 1995, p. 30).

Pinto (1998) acrescenta que a expressão atitude compreende "aquelas tendências, ou predisposições, socialmente adquiridas, a reagir de determinada forma em face de determinada pessoa, coisa ou situação" (p. 170). Para o autor, é fundamental entender que as atitudes são socialmente formadas e que resultam de experiências sociais vividas no passado de um indivíduo ou grupo. A partir das considerações sobre atitude, se faz necessário apresentar a resistência como parte integrada da atitude.

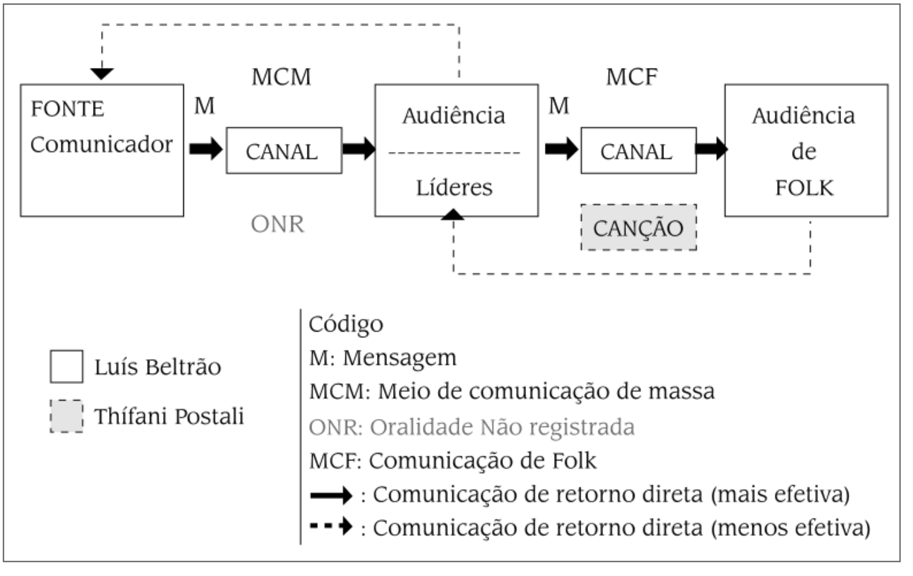
Percebemos o sentido da palavra resistência como "fluída" (MATTELART, 2004). Sua definição está longe de significar um combate, como entendido por muitos. Desta forma, ressaltamos a acepção de Mattelart para quem a resistência sugere mais um espaço de debate que uma ideia impenetrável, sendo que se qualifica pela intenção de mudança.

Pensar esses conceitos ajuda a perceber que a utilização da música como meio de comunicação abrange diretamente a atitude e a resistência. Todavia, essa prática necessita de um comunicador apto para desenvolver não só a combinação de palavras orais, mas a utilização de códigos musicais. Diante do exposto, analisaremos o papel do comunicador, a partir das contribuições da Folkcomunicação, considerando que as práticas musicais Blues e Hip Hop são obras artesanais.

O que caracteriza os processos folkcomunicacionais é que "as mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo co-

municador, ainda que dispersa" (BELTRÃO, 1980, p. 28). Com relação aos comunicadores, Beltrão denomina-os como líderes-comunicadores, caracterizados como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação de massa, decodifica-as transformando em outros códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual pretendem comunicar. O processo da Folkcomunicação foi ilustrado pelo autor da seguinte maneira:

Figura 3 - Processo da Folkcomunicação



Fonte: BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980, p. 34.
Nota: Dados trabalhados pela autora.

Não obstante, mas a fim de somar à ideia de Beltrão, acrescentamos ao esquema algumas observações em cinza

com a finalidade de apresentar que os líderes-comunicadores também podem obter informações por outros meios, não envolvendo, necessariamente, os de massa, como o próprio autor ressaltou no ensaio "O ex-voto como veículo jornalístico" para a revista "Comunicações e Problemas" (Recife, ICINFORM, 1965), desenvolvido antes de defender sua tese, em 1967. No ensaio, Beltrão esclarece que os canais de comunicação coletiva também fazem parte

> Das conversas de boca de noite, nas cidades interioranas, na farmácia ou na barbearia; da troca de impressões provocada pelas notícias trazidas pelo chofer de caminhão, pelo representante comercial ou pelo "bicheiro"; ou ainda, pelos versos do poeta distante, impressos no folheto que se compra na feira, e pelos "martelos" do cantador ambulante; pelos inflamados artigos do jornalista matuto ou pelas severas admoestações dos missionários; [...] (apud MELO, 2001, p. 80).

Assim, quando pensamos o início do século XX, por exemplo, podemos avaliar que os *bluesmen* produziam canções que discorriam sobre experiências e informações obtidas em cidades e viagens. Pensar desta maneira possibilita compreender que a ação dos líderes-comunicadores não está presa e dependente de um sistema de comunicação específico.

De acordo com Beltrão (1980), os líderes "nem sempre são 'autoridades' reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores [...]" (p. 35). Segundo o autor, eles geralmente são bem considerados nas comunidades às quais pertencem, pois, por possuírem informações e opiniões sobre assuntos pertinentes ao grupo e, noções sobre como provocar a

reação do público, ocupam papel importante nas questões que envolvem a comunicação e a percepção do grupo. Para tanto, Beltrão nos apresenta de forma detalhada a personalidade desses líderes:

> O comunicador de folk tem a personalidade característica dos líderes de opinião identificada (e nele, talvez, ainda mais aguçada) nos seus colegas do sistema de comunicação social: 1) *prestígio na comunidade*, independentemente da posição social ou da situação econômica, graças ao nível de conhecimentos que possui sobre determinado(s) tema(s) e à *aguda percepção de seus reflexos* na vida e costumes de sua gente; 2) *exposição às mensagens do sistema de comunicação social*, participando da audiência dos meios de massa, mas submetendo os conteúdos ao crivo de idéias, princípios e normas de seu grupo; 3) *frequente contato com fontes externas autorizadas de informação*, com as quais discute ou completa as informações recolhidas; 4) *mobilidade*, pondo-se em contato com diferentes grupos, com os quais intercambia conhecimentos e recolhe preciosos subsídios; e, finalmente, 5) *arraigadas convicções filosóficas*, à base de suas crenças e costumes tradicionais, da cultura do grupo a que pertence, às quais submete idéias e inovações antes de acatá-las e difundi-las, com vistas as alterações que considere benéficas ao procedimento existencial de sua comunidade (1980, p. 35).

Na obra, "Teoria Geral da Comunicação", publicada em 1977, Beltrão discorre sobre o caráter e a função do comunicador. De acordo com o autor, para atuar, o comunicador precisa possuir faculdades fundamentais para que o processo de comunicação se realize, tais como: domínio da consciência, domínio de seus órgãos sensoriais e sistemas musculares e domínio do ambiente sociocultural. Para o autor, possuindo

essas faculdades, o indivíduo estará apto para desenvolver a comunicação. Entretanto, o líder-comunicador específico de nosso trabalho é aquele que se utiliza da musicalidade para gerar o processo comunicacional. É certo que, para se apropriar desse meio, o indivíduo deve possuir características fundamentais para a elaboração da mensagem.

O líder-comunicador que se apropria da linguagem musical é, geralmente, um indivíduo que também não domina a teoria musical, pois não teve acesso, assim como à educação formal, ao ensino musical. No entanto, por ter contato com a música, ele é capaz de juntar elementos e formar algo novo. Utiliza a musicalidade, não só como entretenimento, mas como forma de manifestar suas opiniões e resistir frente ao grupo dominante. "Trata-se de agentes de filosofia morais e políticas divergentes dos costumes e práticas da comunidade [...] que procuram, pela manifestação das suas ideias, aliciar novos elementos para suas fileiras ou minar as instituições dominantes" (BELTRÃO, 1977, p. 128). Diante dessas colocações, torna-se evidente que os líderes-comunicadores dispõem, em seus discursos, de conteúdos ideológicos, uma vez que a própria resistência relaciona-se com a ideologia, como assegura Thompson (1995), ao ressaltar que ela é formada pelo conjunto de "ideias discordantes da realidade".

Não pretendemos retomar o sentido de ideologia defendido por Karl Marx e Engels que, interessados nas diferenças entre dois blocos sociais - o proletário e o burguês – mostraram-se mais preocupados com as questões que abrangiam a prática política e em como a classe proletária poderia chegar ao poder. Segundo Thompson (1995), essa noção de ideologia possuía um sentido negativo ao passo que "as doutrinas

e ideias constitutivas da ideologia pertenciam ao reino da abstração, da má-representação e da ilusão; elas expressavam os interesses das classes dominantes e tendiam a sustentar o *status quo"* (p. 52). Compactua com Thompson a referência de Marcondes (1997) para quem Marx e Engels "chamaram de ideologia uma certa 'forma falsa' com que a classe dos proprietários tentava justificar suas atitudes e suas políticas antioperárias" (p. 16). Para o autor, "ideologias não são somente posições políticas definidas através de lutas mais amplas entre trabalhadores e patrões, mas são elementos que estão no dia-a-dia das pessoas, na sua rotina de vida" (p. 44). Deste modo, Marcondes indica que a ideologia assumiu posições mais abrangentes e ligadas às práticas cotidianas de grupos, classes ou sociedades inteiras; práticas essas também examinadas por Thompson:

> [...] como pessoas, nós estamos imersos a conjuntos de relações sociais e estamos constantemente envolvidos em comentá-las, em representá-las a nós mesmos e aos outros, em verbalizá-las em recriá-las e em transformá-las através de ações, símbolos e palavras (1995, p. 19).

O pressuposto de Thompson (1995) é que as formas simbólicas, construídas e expressas pelos indivíduos, não constituem outro mundo que não o real, pois "são parcialmente constitutivas do que em nossas sociedades é 'real'" (p. 19). Assim, o autor entende que ideologia faz parte de um aspecto social tão real quanto qualquer outro, ao passo que possibilita um campo de contestação em que a luta se trava tanto por meio de palavras e símbolos como pelo uso da força física.

Para Marcondes, ideologia possui a capacidade de mobilizar as pessoas e as massas, sendo assim, componente

essencial de um grupo que possui aspirações comuns. Nas palavras do autor,

> Ideologia, portanto, é um conjunto de ideias, de procedimentos, de valores, de normas, de pensamentos, de concepções religiosas, filosóficas, intelectuais, que possui uma certa lógica, uma certa coerência interna e que orienta o sujeito para determinadas ações, de uma forma partidária e responsável (1997, p. 28).

Desta forma, o autor sustenta que "a ideologia pertence sempre a um grande grupo de pessoas, nunca a um sujeito separadamente" (p. 20). Segundo Marcondes, os indivíduos participam de grupos que possuem certas afinidades nas opiniões e ideias sobre variados assuntos. A convivência em grupo faz com que a manifestação de um determinado indivíduo, possua muito pouco da opinião isolada dele, pois, provavelmente, a ideia já tenha sido idealizada anteriormente pelo grupo a que pertence.

> Quando pretendemos alguma coisa, quando defendemos uma ideia, um interesse, uma aspiração, uma vontade, um desejo, normalmente não sabemos, não temos consciência de que isso ocorre dentro de um esquema maior, de um plano, de um projeto maior, do qual somos apenas representantes – repetimos conceitos e vontades, que já existiam anteriormente (MARCONDES, 1997, p. 20).

É a partir dessa temática que a ideologia nos interessa, entendida como uma prática particular que se alimenta diariamente de atitudes coletivas. Entretanto, dentro do coletivo, encontram-se os líderes-comunicadores que, por meio das informações recebidas e coletadas, encarregam-se de juntar as mensagens e decodificá-las de maneira

que os indivíduos que compõem seu grupo entendam e reproduzam a ideia. As informações coletadas, provindas do sistema social, são repensadas a partir do repertório do líder-comunicador e, então, trocadas com diferentes agentes sociais de seu convívio. Como assegura Beltrão (1980), uma das características do líder-comunicador é que "frequentemente entra em contato com fontes externas autorizadas de informação, com as quais discute ou complementa as informações recolhidas" (p. 35). Segundo o autor, os líderes não simplesmente praticam um processo básico de comunicação contendo dois estágios, como, por exemplo, receber informações e retransmiti-las ao público sob sua influência, mas sim passam por "múltiplos estágios, compreendendo meios, líderes com seu grupo mais íntimo, líderes com outros líderes e, afinal, com a grande audiência folk" (p. 32).

Todavia, por mais que o líder-comunicador procure subsídios para um entendimento conclusivo, sobre um determinado assunto, ele é incapaz de deixar seus valores e os valores do grupo. Isso porque, como assegura Marcondes (1997), o simples fato de "atuar na sociedade é agir ideologicamente" (p. 81). Seu repertório é constituído por resquícios da história de seu grupo; das conquistas, das aflições, enfim, das lutas sociais de seu povo. Thompson (1995) contribui, afirmando que os humanos não são simples observadores ou espectadores da história, mas fazem parte dela por possuírem tradições históricas, significados e valores que são passados de geração para geração. Nas palavras do autor

> [...] a experiência humana é sempre histórica, no sentido de que uma nova experiência é sempre assimilada aos

> resíduos do que passou, e no sentido que, ao procurar compreender o que é novo, nós sempre e necessariamente construímos sobre o que já está presente (p. 360).

A noção de repertório oferecida por Thompson apresenta que, pelo simples fato de haver passado e presente, os discursos dos líderes-comunicadores são formados ideologicamente.

Ao retomar o conceito de atitude, entendida como as reações socialmente adquiridas, é possível pensar que a atitude envolve a resistência que, por sua vez, é formada por questões ideológicas. Esse viés nos possibilita identificar o alicerce das manifestações Blues e Hip Hop.

4. A indústria do entretenimento como fluxo cultural

Na segunda metade do século XX, grandes transformações ocorreram nos modelos sociais até então adotados pela modernidade. No campo da sociologia, da comunicação e da cultura, há divergência com relação à terminologia correta para designar essas mudanças. “Pós-modernidade” (HARVEY, 2007), “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001), “globalização” (SANTOS, 2009) ou “mundialização” (ORTIZ, 1994; MATTELART, 2005), são apenas alguns termos utilizados para conceituar as relações ocorridas nas cidades pós-industriais - espaços-modelo para elucidar a internacionalização. Para tanto, na obra “Moderno pós-moderno” (2005), Teixeira Coelho esclarece que o termo “pós-modernidade” sugere o contexto “pós-industrial”. Segundo o autor, “se é possível esboçar uma etimologia da expressão, deve-se observar que o termo mais usual e conhecido com o qual a palavra “pós-moderno” guarda

grande proximidade, na forma e no conteúdo, é pós-industrial" (COELHO, 2005, p. 54).

Para Santos (2002), o processo de internacionalização é o estágio supremo da globalização que tem adquirido intensidade, amplitude e novas feições. Segundo o autor, nesse processo "o mundo inteiro torna-se envolvido em todo tipo de troca: técnica, comercial, financeira, cultural" (p. 79). Todavia, apesar de as trocas mencionadas por Santos se entrecruzarem, o que nos interessa, em especial, são as trocas culturais.

Diferente de Santos, que generaliza as trocas a partir da globalização, apresentando-a como um "caldeamento de culturas, línguas, religiões e manifestações existenciais" (2002, p. 115), Ortiz (1994) esclarece que o termo "global" determina os processos econômicos e tecnológicos, ao passo que "mundial" reserva-se ao domínio específico da cultura. Diante dessa observação, Ortiz destaca que as trocas culturais ocorrem dentro de um fenômeno denominado mundialização. Para o autor, "o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais" (p. 30). Pensando a ideia generalista de Coelho (2005) sobre o termo pós-industrial, aderindo à definição de Ortiz sobre a mundialização, é possível entender que a mundialização é um processo específico que ocorre no modelo social pós-industrial.

Para o campo da comunicação e da cultura, um dos principais marcos do século XX foi o desenvolvimento de diferentes meios técnicos, capazes de transmitir informações para diversos indivíduos, ao mesmo tempo. Indepen-

dente de posições sociais ou étnicas, os grupos que compunham, principalmente, as cidades, passaram a receber uma mesma informação, reunidos em um espaço comum ou alocados em suas residências.

O surgimento de novos meios técnicos de comunicação possibilitou a quebra entre as fronteiras territoriais, assim como o aceleramento das trocas entre diferentes culturas, permitindo que as interações culturais ocorressem não só por meio de viagens, migrações e impressos em geral, mas por representações mediadas. Canclini (2008) ressalta que conhecer as inovações de diferentes locais e a possibilidade de misturá-las antes requeria viagens frequentes, assinatura de revistas e contas avultadas de telefone.

De acordo com Canclini (1995), as trocas culturais mediadas iniciaram-se na primeira metade do século XX, com o surgimento dos meios de comunicação de massa. Segundo o autor, o rádio e o cinema foram os primeiros meios que permitiram o acesso a diversas culturas localizadas em diferentes regiões, possibilitando o reconhecimento entre grupos.

Para abordar as questões que permeiam as práticas culturais mediadas, importa conceituar a comunicação de massa. Para Thompson (1995), de maneira ampla, o termo remete a "a produção institucionalizada e a difusão generalizada de bens simbólicos através da transmissão e do armazenamento da informação/comunicação" (p. 288). Segundo o autor, a comunicação de massa se caracteriza pelas trocas simbólicas e pode ser denominada como "transmissão cultural". Essa transmissão ocorre por meio de componentes técnicos específicos; desde as condições

face a face até os sistemas eletrônicos desenvolvidos pelo homem. Martín-Barbero (2003) acrescenta que a comunicação de massa é o processo que transformou profundamente as maneiras como as formas simbólicas circulam nas sociedades modernas.

Thompson (1995) ressalta que a origem da comunicação de massa está ligada inicialmente ao surgimento de técnicas relacionadas à imprensa de Gutenberg que, em meados do século XV, permitiu a produção de múltiplas cópias de manuscritos e textos. Todavia, a comunicação de massa que nos interessa é aquela mediada pelos meios técnicos eletro-eletrônicos, a saber, o cinema, o rádio e a televisão, considerados populares por possibilitar a difusão de mensagens para todas as camadas sociais, independente do grau de conhecimento dos indivíduos. Martín-Barbero (2003), esclarece que os meios cinema, rádio e, mais ainda, a música nasceram "populares" justamente porque eram acessíveis aos públicos iletrados. Edgar Morin compactua com o autor ao observar que "a partir da década de 1930, primeiramente nos Estados Unidos e depois nos países ocidentais, emerge um novo tipo de imprensa, de rádio, de cinema, cujo caráter próprio é o de se dirigir *a todos* (p. 37).

Pensando os meios de comunicação de massa, consideramos o cinema um dos principais disseminadores de culturas diversificadas. É por esse motivo que, vez ou outra, nos reportaremos a obras cinematográficas para ilustrar o conteúdo do texto.

Para Martín-Barbero, o cinema é um mediador vital na constituição da experiência popular urbana, pois, para além de seu conteúdo reacionário e do esquematismo de sua forma, ele oferece uma sequência de imagens que

mais do que argumento entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens e cores. Combinando esses elementos, dentre os diversos temas, as obras cinematográficas abordam situações cotidianas vivenciadas pelos grupos marginalizados. Um exemplo é a obra cinematográfica norte-americana *"Blackboard jungle"* (1955) que, no Brasil, foi traduzida como "Sementes da Violência". Dirigida por Richard Brooks, o filme tratou de questões consideradas tabus para a época. A história mostra o drama de Richard Dadier, um novato professor de uma escola secundária, localizada em North Manual, Nova York. O filme apresenta tensões raciais, violência, gangs e apatia entre jovens delinquentes[13]. Ao início do filme, exibe-se uma advertência:

> Nós dos Estados Unidos, temos a felicidade de ter um sistema escolar que é um tributo às nossas comunidades e a nossa fé na juventude americana. Hoje, estamos preocupados com a delinquência juvenil e as suas causas e seus efeitos. Estamos, particularmente, preocupados com o quanto essa delinquência está em ebulição nas nossas escolas. As cenas e incidências aqui descritas são fictícias, no entanto, acreditamos que o conhecimento público é um pas-

13 Não podemos deixar de citar que a obra *"Blackboard jungle"* (1955) foi pioneira na divulgação mundial do gênero musical Rock and Roll. Pode não ter sido a intenção de Richard Brooks tornar o gênero conhecido em grande parte do mundo, porém, a música *"Rock Around The Clock"*, *de* Bill Haley (1925-1981), que aparece apenas nos créditos iniciais da obra, chamou tanto a atenção da juventude de diferentes partes que, *"Blackboard jungle"* ficou conhecido como um filme que tratava de "rock and roll" - leia-se delinquência -, pois, na década de 1950, o gênero musical era evitado por grande parte dos norte-americanos já que, surgido dos grupos afrodescendentes, era classificado como trilha sonora delinquente.

> so para se encontrar um remédio para qualquer problema. É com esse espírito e com esta fé que "Sementes da Violência" foi produzido.

Avaliado como um marco na história cinematográfica, o filme identifica o interesse que o cinema norte-americano tem em apresentar os problemas sociais. Desta forma, "Sementes da violência" pode ser analisado como o exemplo do início da representação de diferentes grupos sociais, pela indústria do entretenimento. Porém, a invenção do rádio por Guglielmo Marconi e a apropriação do invento pela indústria do entretenimento possibilitaram um meio de comunicação mais acessível, na primeira metade do século XX.

Junto com o cinema, o rádio marcou o início da democracia informacional[14], pois, ao contrário dos livros, folhetins e impressos, compreensíveis apenas para indivíduos letrados, ele surgiu acessível para toda a sociedade, em especial, aos indivíduos que se encontravam excluídos dos meios de comunicação de massa até então utilizados. Tinhorão (1981) apresenta que a invenção do rádio provocou fascínio na população:

> O fato de a transmissão radiofônica permitir, pela primeira vez, a recepção instantânea, dentro das casas dos ouvintes, das vozes vivas dos locutores, cantores e humoristas, gerou uma espécie de intimidade emissor-ouvinte que acabaria conferindo ao próprio aparelho de rádio, enquanto objeto, uma espécie de humanização (p. 106).

---

14 A fim de pensar o alcance do conteúdo dos meios, referimonos à democracia informacional independentemente das condições econômicas dos grupos sociais.

Referindo-se ao rádio, Martín-Barbero (2003) ressalta que o meio implica o popular nas suas próprias características técnicas, pois, "não requer qualquer capacidade além da audição, com sua "restrição" ao sonoro – a voz e a música [...]" (p.263). Assim, na primeira metade do século XX, o cinema e o rádio marcaram o início do acesso facilitado a diferentes culturas. "O cinema, em alguns países, e o rádio, em quase todos, proporcionaram aos moradores das regiões e províncias mais diversas uma primeira vivência cotidiana" (p. 242).

Na segunda metade do século XX, surge um novo meio de comunicação, a televisão que, assim como o rádio, teve grande repercussão pelo fato de poder ser instalada nas residências. De acordo com Thompson (1995), "a rápida expansão da indústria televisiva começou em 1948 e, dentro de uma década, havia mais ou menos tantos aparelhos de televisão em uso quanto o número de famílias nos Estados Unidos" [15] (p. 250).

Combinando elementos do rádio e do cinema, a indústria televisiva ameaçou os outros meios de comunicação de massa, em especial a indústria cinematográfica, que perdeu aos poucos o seu público. Para Thompson, "o rápido crescimento da televisão trouxe, sem dúvida, importantes consequências para as outras indústrias da mídia,

15 Thompson se refere aos estudos sobre a indústria televisiva da Inglaterra e dos Estados Unidos, apresentados na obra "Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa" (1995). Sabemos que essa realidade não foi igual em muitos outros países – principalmente latino-americanos-, todavia o estudo orienta-nos nas questões que envolvem os avanços da televisão e sua relação com os outros meios.

embora seja difícil avaliar a natureza e a magnitude específica do impacto (p. 244). Considerando a televisão um meio dinâmico, que trabalha tanto o conteúdo do cinema, como também dos impressos e do rádio e, sabendo que as indústrias de mídia sobrevivem especialmente da venda de espaços para anúncios publicitários, é possível observar que a indústria televisiva tornou-se a maior concorrente de todos os meios, que sofreram com a migração de seus anunciantes para a televisão. Isso porque, segundo Sodré (1996, p. 166), "a televisão hibridiza os recursos de outros meios (da literatura ao cinema), além de interagir fortemente com o real-histórico, a exemplo do jornalismo impresso ou radiofônico". No entanto, apesar de a indústria televisiva ter prejudicado o lucro dos demais meios de comunicação, ela acabou oferecendo estímulos, como é o caso do cinema que passou a também produzir filmes para serem distribuídos em canais televisivos.

Por sobreviverem da venda de espaços para anúncios diversos, as indústrias de mídia provocam grandes discussões acerca das produções estandardizadas oferecidas. De acordo com os primeiros estudos envolvendo as produções, as obras devem ser neutras, visando sempre conciliar a atenção do público com os interesses dos anunciantes. Assim, um produto cultural que não obedeça às regras não deve ser aceito pela indústria que preza, a princípio, a venda de seus espaços. Essa ordem mercadológica começou a imperar na indústria da mídia, fazendo com que os produtos culturais oferecidos sigam, quase sempre, um padrão comum. Como exemplo, obras como "*Pete Kelly`s Blues*" (EUA, 1955) de Jack Webb, no Brasil conhecida como "Taverna Maldita", misturou temas como boemia e os gêneros

musicais Blues e Jazz. Entretanto, seu elenco é formado por indivíduos considerados "brancos" e o enunciado se justifica na contracapa referindo-se a Pete Kelly (Jack Webb) como "um músico branco de alma negra". Essa frase esclarece o conteúdo do filme que se apropria da cultura musical afro-americana, tratando-a como sendo "branca".

O que ocorreu é que a indústria cinematográfica se espelhou no cotidiano e na cultura afro-estadunidense, mas a representou de forma traduzida em uma neutralidade. Isso porque, segundo Morin (1997), a indústria cultural adapta temas, muitas vezes considerados folclóricos, a assuntos cosmopolitas. Assim, o contexto afro-estadunidense pode ser traduzido para uma linguagem aceita por outros grupos, tornando indiferente a particularidade específica do tema. É o que acontece também, quando analisamos a tradução do título da obra de Jack Webb, para sua expansão no mercado internacional. No Brasil, conhecida como "Taverna Maldita", o título "*Pete Kelly`s Blues*" não tem nada a ver com o que realmente significaria: "O Blues de Pete Kelly". O que ocorre é que a indústria cultural, procurando trabalhar com a neutralidade dos fatos, ajusta a obra a um "denominador comum de humanidade" (MORIN, 1997).

No caso do título apresentado, a palavra Blues pode não ser compreendida ou, na maioria dos casos, pode ser assimilada ao gênero musical; o que não é o ponto central do filme. Apesar da importância da música na obra, o assunto é a angústia e o desespero do músico Pete Kelly. Assim, "*Pete Kelly`s Blues*" poderia ser facilmente traduzido como "A angústia de Pete Kelly", ou uma infinidade de outras possibilidades, talvez, não interessantes para as ambições mercadológicas, já que a palavra *blues*, em

inglês, significa mal estar, tristeza, ansiedade, medo, angústia, como detalharemos no próximo capítulo. Porém, as traduções próximas do original não são chamativas, sendo que o título "Taverna Maldita" é mais atrativo.

O foco não é discutir a indústria cinematográfica. Citamos apenas um exemplo de apropriação cultural e tradução de título para elucidar os formatos da indústria do entretenimento que, ligada às funções mercadológicas, altera o produto para torná-lo o máximo possível rentável.

A indústria do entretenimento adapta o produto para atender ao modelo social capitalista que visa atingir o maior número de pessoas. Essas adaptações fizeram com que a cultura tomasse mais um viés, o da cultura de massa. Morin (1986) nos esclarece que a cultura de massa é resultado da combinação da economia de mercado, do desenvolvimento tecnológico e da comunicação à distância multiplicada. Para o autor,

> [...] a cultura de massa é produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça [...]; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.) (1997, p. 14).

De acordo com Morin (1997), as produções da indústria do entretenimento "são dirigidas a todos e a ninguém, às diferentes idades, aos dois sexos, às diversas classes da sociedade, isto é, ao conjunto de um público nacional e, eventualmente, ao público mundial" (p.35).

Embora haja a padronização dos produtos culturais, os meios de comunicação de massa facilitam o acesso entre

diferentes culturas. Elas podem ser estandardizadas, mas não deixam de carregar algo que identifique uma situação, cultura ou grupo. Das estruturas arquitetônicas às maneiras de se portar, relacionar, alimentar e vestir, a população urbana demonstra vestígios de que as culturas se intercambiam através dos meios de comunicação de massa.

> Trata-se do mosaico cultural que a mídia globalizada exibe diariamente, rompendo o isolamento social em que os grupos periféricos vivem até recentemente. Costumes, tradições, gestos e comportamentos de outros povos, próximos ou distantes, circulam amplamente na aldeia global. Da mesma forma, padrões culturais que pareciam sepultados na memória nacional, regional ou local ressuscitam profusamente (MELO, 2008, p. 41).

Desta forma, é possível crer que os meios técnicos de comunicação surgidos a partir do século XX permitiram o aceleramento das variações culturais, de forma que as cidades, em especial as pós-industriais, se tornassem espaços de múltiplos processos híbridos[16]. Desde que as informações quebraram as barreiras territoriais - possibilitando o acesso imediato a outros territórios -, diferentes e inovadoras culturas emergiram e emergem nos grandes centros urbanos. E esse é o caso da apropriação do Hip Hop, como veremos no terceiro capítulo.

---

16 A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (CANCLINI, 2008, p. xxix).

[2]



BLUES

Figura 4 – O bluesman, 2011, de Alexandre Veronese



1. O encontro entre culturas díspares

Nunca soubeste o que é ser escravo, não gozar de qualquer protecção da lei ou dos costumes; ver as leis reduzirem-te à condição de gado, inteiramente sujeito à vontade de outrem...

Que sabe ele dos desgraçados semifamintos que trabalham de sol a sol nas plantações? Das mães que gritam pelos seus filhos, arrancados aos seus braços pelos negociantes de escravos? Das raparigas arrastadas à degradação moral? Das poças de sangue em volta dos pelourinhos? Dos homens condenados a morrer sob a tarracha dos engenhos de algodão? O escravagista não lhe mostrou nenhuma dessas coisas e os escravos não ousaram falar-lhe delas quando os interrogou.

Harriet A. Jacobs

Para abordar o Blues, não podemos fugir ao período que caracterizou o principal conteúdo do gênero musical, a saber: a escravidão ocorrida entre os séculos XVI e XIX. Desta forma, propomos iniciar o texto respaldando-nos nos estudos da Escola de Chicago, a fim de entender as práticas que levaram os africanos a desenvolver tal musicalidade.

Segundo Park (1921, apud COULON, 1995), existe na sociedade um processo de desorganização-reorganização que os diferentes grupos sociais, em especial os imigrantes, sofrem até se estabelecer dentro do novo contexto social. Para o autor, esse processo ocorre em quatro etapas progressivas, sendo elas a rivalidade, o conflito, a adaptação e a assimilação. Nas linhas que se seguem, analisaremos a proposta de Park, com foco nas práticas culturais ocorridas durante o sistema escravocrata.

Em meados de 1600, o Continente Americano recebeu inúmeros navios abarrotados de africanos. Os homens, mulheres e, até mesmo, crianças serviriam como ferramentas de trabalho para os senhores donos das fazendas localizadas em diversos países da América.

As más condições - alimentação, higiene, transporte, espaço físico - a que essas pessoas foram submetidas durante a trajetória África–América, deram início à longa história da desavença entre os grupos considerados “brancos” e “negros”. Instalados nos porões dos chamados navios negreiros, os africanos foram acorrentados e transportados sem os mínimos cuidados necessários para a sobrevivência. Devido às péssimas condições sanitárias, inúmeros indivíduos adoeciam e, para a resolução do problema, eram atirados ao mar. De acordo com Gomes (2007), de cada 100 africanos capturados, apenas 45 chegavam ao destino

final, ainda que em condições extremas, razão pela qual os navios negreiros eram assegurados. Essas situações - corriqueiras do período escravagista -, foram abordadas no filme "Amistad" (EUA, 1997) de Steven Spielberg, cujo conteúdo, baseado em fatos reais, remonta à trajetória do navio negreiro *La Amistad,* em 1839.

Capturado, o africano era considerado uma mercadoria como outra qualquer. Comparado a um animal de carga, seu valor final dependia de suas condições físicas. Para tanto, os compradores avaliavam os músculos, dentes e doenças que o indivíduo já havia contraído. Segundo Gomes (2007), no Brasil, por volta de 1817, o preço de um escravo chegava ao mesmo valor de uma besta adestrada.

Com relação às atividades praticadas, havia dois tipos de escravos: os que trabalhavam nas plantações e os que serviam nos afazeres domésticos. Dependendo do senhor, a vida dos escravos domésticos podia ser menos dolente em comparação a dos escravos concentrados nos campos, que trabalhavam até se esgotarem fisicamente. Arnt e Bonalume (1995) ressaltam que o escravo comprado diretamente da África para trabalhar no campo servia ao primeiro senhor por, aproximadamente, cinco anos. Isso ocorria porque o esforço empregado nos afazeres rurais exigia do indivíduo mais do que sua condição física podia oferecer. Assim, quando chegava aos 30 anos de idade, em média, o africano já estava fisicamente liquidado e desqualificado para o trabalho. Impossibilitado de exercer as funções, era renegociado a menor preço ou, simplesmente, trocado por alguma espécie de produto ou animal.

Por não haver absolutamente nenhuma perspectiva de vida, os escravos do campo eram os que mais fugiam, entre-

tanto, se recuperados, sofriam com as consequências. Arnt e Bonalume acrescentam que a qualquer sinal de rebeldia, o africano era punido. Depois de chicoteado, geralmente, recebia um coquetel de sal, limão e até urina nas feridas.

Podemos assimilar os costumes do início do período escravagista com a rivalidade, que é a primeira etapa da desorganização-reorganização sugerida por Park. Segundo o autor, a rivalidade é um processo inconsciente que proporciona a interação entre grupos, todavia, sem o contato social. Nela, a única relação entre os indivíduos é reduzida ao interesse econômico dos grupos dominantes, ou seja, o vínculo social depende do trabalho e da transformação social como um todo. De acordo com Park

> A rivalidade é o processo que organiza a sociedade. Ela determina a repartição geográfica da sociedade e distribuição do trabalho. A divisão do trabalho, assim como a vasta independência econômica entre indivíduos e grupos de indivíduos, tão característica moderna, são produtos da rivalidade (1921, apud COULON, 1995, p. 43).

Uma vez que os indivíduos eram apanhados e transportados à força para diversas regiões do Continente Americano, podemos supor que não puderam carregar qualquer artefato africano, exceto, talvez, as roupas que vestiam no momento da abordagem. Assim, quando chegavam às terras em que viveriam forçosamente, encontravam-se separados da família, das tradições culturais e, principalmente, proibidos de manifestar qualquer sentimento.

As práticas musicais são elementos comuns das manifestações tribais africanas, sendo os *griots* os principais responsáveis pela musicalidade oral. Na cultura africana

ocidental, o *griot* é um contador de histórias que tem como função guardar a memória histórica do povo.

Referindo-se aos formatos da música africana, um dos mais conhecidos modos de cantar é o *holler*[17] que, segundo Charters (1995), constitui-se por canções com ritmos livres e simples; estrofes breves com uma ou duas frases melódicas.

Por meio da memória, essas práticas musicais foram transportadas pelos africanos para os campos de trabalho do Sul dos Estados Unidos. O *holler*, em especial, foi inicialmente utilizado como meio de comunicação entre os trabalhadores. Caracterizado por anunciar recados breves, Charters (1995) ressalta que o *holler* era composto por gritos curtos e cantados, como Muggiati exemplifica: "Aí vem o Sam"; "Will Jackson está chegando" (1995, p. 10).

Assim como os escravos não possuíam artefatos provindos da África, também eram proibidos de manufaturar qualquer instrumento de batuque ou sopro. De acordo com Muggiati (1995, p. 9), "os brancos receavam que pudessem ser usados como um código, incitando a rebelião". E esse era um dos principais, senão o maior receio dos senhores: a comunicação entre grupos de escravos dispersos, já que em muitos locais sustentados pelo sistema escravagista, os africanos eram a maioria da população. Deve ser por esse motivo que, segundo historiadores, os compradores de escravos preferiam negociar indivíduos de diferentes locais da África, em especial, de regiões consideradas oponentes e com línguas diferenciadas. Isso porque a separação entre os indivíduos retardava a comunicação entre os grupos.

17 Charters (1995, p. 1) esclarece que *holler* é um "verbo que significa 'gritar' utilizado também para denominar uma maneira de cantar concreta".

É interessante salientar que a própria população africana reconhece essa prática. Mesmo não tendo participado do sistema escravagista e nem mesmo viajado para o Continente Americano, o músico Habib Koité diz que o seu povo acredita "que a população africana que foi para os EUA, foi separada para não conseguir se comunicar pela língua e instigar a rebelião". Esse relato está disponível no documentário "*Feel Like Going Home*" (2003) de Martin Scorsese.

No início do sistema escravagista, houve apenas um momento em que os escravos podiam se manifestar. Durante o período do trabalho, executavam canções que eram praticadas por todo o grupo de trabalhadores, fazendo da voz, seu único instrumento. Segundo Charters (1995), "enquanto trabalhavam, seguiam o solista da canção, que os mantinha unidos ao cantar breves frases improvisadas às quais eles respondiam com um único verso repetido com um estribilho" (p. 9). Importa esclarecer que essas canções se diferenciavam dos *hollers.* Enquanto os *hollers* serviam para comunicar de maneira discreta a presença dos capatazes e senhores - como exemplo -, as canções de trabalho eram praticadas para incentivar a tarefa.

Todavia, a permissão do canto estava totalmente ligada ao rendimento do trabalho, uma vez que a música possibilita um ritmo capaz de ordenar os movimentos do corpo humano. De acordo com Muggiati,

> [...] estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranquilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam sob controle, no devido lugar (1995, p. 9).

Notemos, a partir da citação de Muggiati, a importância do canto enquanto presença física e a relação que o som possui com todo o corpo humano. Como ressalta Baitello (1999), "som é vibração. E vibração opera sobre a pele". Para o autor, o ouvir é uma estimulação tátil necessária para o funcionamento do sistema nervoso e sensorial do corpo. "Se consideramos as características físicas do som, vamos constatar que a recepção de todo som se dá não apenas por um pedaço pequeno da pele chamado tímpano, mas por toda a pele e que, portanto a audição é uma operação corporal [...]" (BAITELLO, 1999). É evidente que essas sensações não são sentidas apenas pelos corpos que recebem os sons, mas, também, por aqueles que os emitem. Desta forma, pensando as canções de trabalho, talvez seja possível constatar que, em muitos casos, a prática musical era essencial para o desenvolvimento dos trabalhos mais pesados, como acrescenta Laurentiis (2008, p. 25) "os negros cantam para o ritmo fazer com que a tarefa não desande". Concordando, Carvalho ressalta que "Mário de Andrade coloca que o canto serve para marcar a pulsação do trabalho. Acelera, ativa, dá dinâmica" (apud LAURENTIIS, p. 25).

Contudo, a música não só favorecia a ordem e o resultado do trabalho, mas o próprio escravo que a utilizava como forma de resistir às pressões e à exaustão da tarefa física. Para Carvalho, a música parecia tornar o sofrimento do trabalho menos pesado, ao passo que remetia à África.

Os cantos denominados *work-songs* possuíam o padrão de canto-resposta, uma prática bastante comum de povos africanos. De acordo com Carvalho, "eram cânticos curtos, como é típico das canções da África ou mesmo das

cantigas populares. São estrofes curtas exaustivamente repetidas" (apud LAURENTIIS, p. 24).

Referindo-se à cultura africana, Essen (1975) acredita que a tradição musical é tão natural ao ponto de ser inconsciente. Talvez seja por esse motivo que, na hora do trabalho, a música foi praticada tão espontaneamente por indivíduos que pertenciam a diferentes regiões da África e, em muitos casos, oponentes.

O conteúdo verbal das *work-songs* caracterizava, especificamente, as atividades que os escravos desempenhavam nos campos:

> Vá até o carro, caminhe reto
> Cabeça erguida!
> Agora pode largar!
> Assim, muito bem
> Volte lá e pegue outro [18].

Apesar das afirmações de que seria possível encontrar mensagens de resistência ocultas nos discursos das *work-songs*, não existe nenhuma prova conclusiva, pelo menos nas letras produzidas na época da escravidão. As possibilidades de revelações eram muito remotas, pois a condição de escravo não permitia que o indivíduo expressasse ressentimentos tão explícitos frente ao grupo opressor.

Essas manifestações podem ser consideradas frutos do conflito, segunda etapa do processo sugerido por Park. Segundo o autor, o conflito ocorre quando etnias diferentes são postas em presença. É a ação que acontece quando

18 *Go to the car, walk straight/Heads up!/ Now you can leave it!/ So, well/ Go back and take another/* (MUGGIATI, 1995, p. 10).

um grupo de indivíduos se instala em um local diferente, reconhecendo-o como seu novo ambiente. Para tanto, o grupo dominado passa a participar da ordem política, não vendo outro meio para se opor. Park esclarece que, diferente da rivalidade que incide de forma inconsciente, o conflito é consciente. “De um modo geral, pode-se dizer que a rivalidade determina a posição de um indivíduo na comunidade; o conflito atribui-lhe um lugar na sociedade” (1921, apud COULON, 1995, p. 43). No caso das manifestações apresentadas, os africanos as praticavam conscientes do que era ou não permitido.

Assim como os cantos e batuques, a expressão religiosa de origem também era proibida. Os grupos dominantes acusavam-nas de invocação ao demônio e ofensivas ao deus cristão. Em sua autobiografia, Harriet A. Jacobs (1813–1897), explica que, no período em que foi escrava, os senhores puniam as práticas religiosas africanas ao passo que forçavam a evangelização dos escravos. Entretanto, os sermões pregados pela religião dominante não pareciam, a princípio, práticas religiosas comuns, de modo que estavam mais ligados à educação dos escravos com relação à boa conduta sugerida pelos senhores e à aceitação das condições submissas. Jacobs (1993) descreve o primeiro sermão cristão que ouviu:

> *Ouvi, vós que sois servos! Daí toda a atenção às minhas palavras. Sois pecadores rebeldes. Os vossos corações estão eivados de muitos males. É o diabo que vos tenta. Deus está irado convosco e por certo vos punirá, se não renunciardes à vossa má conduta. [...] Quando terminais o trabalho que deveis aos vossos patrões, sentai-vos tranquilamente, a pensar na bondade de Deus para convosco,*

> *criaturas pecaminosas? Não! Discutis e preparais saquinhos cheios de raízes, que enterrais à entrada das casas, para vos envenenardes uns aos outros. [...] Deveis abandonar os vossos hábitos pecaminosos e tornar-vos servos dedicados. Obedecei ao vosso senhor, seja ele velho ou novo – e à vossa senhora, seja ela velha ou nova. Se desobedecerdes ao vosso senhor terreno, ofendeis o vosso Senhor celeste. Deveis respeitar os mandamentos de Deus. Quando sairdes daqui, não vos detenhais às esquinas a conversar, ide directamente para casa e apresentai-vos ao vosso senhor e à vossa senhora para eles saberem que regressastes (p. 116-117).*

A citação de Jacobs cabe para refletirmos que, assim como a permissão das práticas musicais realizadas durante o trabalho escravo, a inserção na religiosidade cristã estava vinculada aos interesses do grupo dominante.

É certo que não podemos generalizar as questões que se referem às regras quando tratamos de diferentes países, todavia, as referências revelam que as proibições musicais e religiosas impostas aos africanos, bem como as imposições culturais como a evangelização, fizeram-se presentes no início do sistema escravagista, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Partindo do pressuposto generalista de que a lei é o principal veículo para o exercício da hegemonia pela classe dominante, Gebara (1984) ressalta que, quando se trata do período escravagista, o conceito de hegemonia

> [...] implica, além da dominação política e difusão de uma determinada visão de mundo, na capacidade de uma classe de evitar que as contradições se coloquem antagonicamente, para permitir que o exercício do poder possa ser viável além da violência do canhão (p. 1).

A permissão para a execução de práticas culturais foi consentida aos poucos e ao longo do sistema. Entretanto, os exercícios como os cantos, danças e expressões religiosas só podiam ser executados caso fossem próprios da cultura dominante. No documentário *Feel Like Going Home* (2003) o músico Harris ressalva que, até a Guerra Civil (1861 a 1865), os tambores e os instrumentos de sopro dos escravos eram proibidos por todo o Sul dos EUA, de forma que aquele que fosse pego com um deles, poderia ser morto.

Essa situação apresenta a terceira etapa da desorganização-reorganização sugerida por Park, a adaptação. Segundo o autor, a "adaptação pode ser considerada, tal como a conversão religiosa, como uma espécie de mutação" (1921, apud, COULON, 1995, p. 44). Para Park, a etapa representa o esforço dos indivíduos e grupos para ajustarem-se às situações sociais. Coulon (1995) ressalva que, durante a fase, os grupos prevalecem rivais, entretanto, aceitam as diferenças a fim de reduzir os conflitos sociais.

Com essa dedução, Park defendeu que a última etapa do processo de desorganização-reorganização, a assimilação, define-se como uma consequência da etapa de adaptação. Segundo o autor, as diferenças entre os grupos são diluídas, e os valores misturados, o que acaba provocando a transformação do indivíduo. Para Park "há interpenetração e fusão, ao longo das quais os indivíduos adquirem memória, os sentimentos e as atitudes do outro e, ao compartilhar sua experiência e sua história, integram-se em uma vida cultural comum (1921, apud COULON, 1995, p. 44). Desta forma, a princípio, o processo de desorganiza-

ção-reorganização sugerido por Park dava-se pelo seguinte processo:

Quadro 1 – Processo de desorganização-reorganização

DESORGANIZAÇÃO Processo social	REORGANIZAÇÃO Ordem social
Rivalidade	Equilíbrio Econômico
Conflito	Ordem Política
Adaptação	Organização Social
Assimilação	Personalidade e Herança Cultural

Fonte: COULON, Alain. A escola de Chicago. Campinas: Papirus, 1995.

O percurso da história social apresenta que tanto a fase de adaptação quanto a assimilação sugeridas por Park são questionáveis. O próprio autor publicou em 1914, um artigo rejeitando a hipótese da aceitação comum, ressaltando que os grupos de indivíduos participam do funcionamento da sociedade sem perder suas particularidades (PARK, 1914).

É neste sentido que inúmeros autores discorrem sobre a cultura africana embutida nas práticas culturais dominantes. O que ocorre, a nosso ver, é que na etapa de adaptação não existe uma conversão religiosa, como apresenta Park, mas uma integração preocupada em ajustar-se ao sistema, a fim da inserção social, como propõe a segunda etapa, conflito. Assim como a fase adaptação, a assimilação não ocorre da maneira natural, como apresentou-nos, a princípio, o autor. O próprio Blues surge dessa não-diluição de culturas divergentes, já que é o resultado do encontro

da cultura estadunidense e africana e da convivência em sociedade, como veremos. Para exemplificar a ideia apresentada, retomaremos o período escravagista. A música africana passou a ser praticada como ferramenta de trabalho e/ou como meio de comunicação entre os escravos. A cultura se adaptou ao novo ambiente social, de acordo com as condições e regras vigentes.

Desta forma, num segundo momento da escravidão, quando as práticas musicais passaram também a serem permitidas nas ocasiões de lazer, a autorização só se referia às práticas musicais dominantes, neste caso, à musicalidade europeia. Todavia, Essen (1975) ressalta que "como não lhes permitissem praticar sua música na América do Norte, passaram a cantar e tocar música "branca" autorizada, seguindo, contudo, as regras de sua própria tradição musical". Como exemplo, o autor acrescenta que "os Spirituals, cânticos cristãos dos negros, conservaram elementos próprios dos rituais religiosos africanos" (p.15). Esses apontamentos ajudam-nos a compreender que não houve a diluição cultural, mas sim um ajuste das práticas culturais de acordo com o contato que foi permitido. Talvez possamos refletir que toda a tensão gerada pela desorganização-reorganização faça parte de uma etapa essencial do desenvolvimento dos processos culturais híbridos.

Na segunda metade do século XIX, o número de afrodescendentes livres aumentou, de modo que muitos migraram para as cidades a fim de se integrar ao sistema capitalista. Entretanto, quando chegavam às cidades, percebiam que as dificuldades para a integração seriam semelhantes às dos campos. A diferença é que no campo os senhores eram a lei, independente da legislação do país, ao passo que na

cidade, as autoridades policiais e judiciárias controlavam a ordem e as atitudes da sociedade civil.

Mesmo com as particularidades da legislação de cada país, verificamos alguns pontos comuns entre os Estados Unidos e o Brasil, quanto à proibição de práticas religiosas e musicais.

Focando-se no Brasil, Gebara (1984) realizou uma pesquisa sobre a legislação da segunda metade do século XIX, das cidades do Estado de São Paulo. Dentre as legislações, destacamos:

> "Art. 52 – É proibido consentir nas tabernas e armazéns ajuntamento de escravos que não estejam comprando" [19].
>
> "Art. 46 – São proibidos na cidade os bailes pretos (de qualquer natureza), salvo com licença de autoridade" [20].
>
> "Art. Único – Ficam proibidos os ajuntamentos de escravos e outras quaisquer pessoas nas casas de negócios do município, a fim de jogarem búzios ou..." [21].
>
> "Art. 146. É proibido nas casas de negócios ajuntamento de escravos fazendo vozerias. Multa de 10 mil réis ao dono da casa" [22].
>
> "Art. 67 – É proibido nas casas de negócio ajuntamento de escravos fazendo vozerias e incomodando a vizinhança, sob pena de 10 mil RS de multa [23].

---

19 Coleção das Leis da Província de São Paulo (C.L.P.S.P.) Postura Municipal de Serra Negra. São Paulo, 1883.
20 C.L.P.S.P. Postura Municipal de Amparo. São Paulo, 1883, p.265.
21 C.L.P.S.P. Postura Municipal de São Paulo. São Paulo, 1886, p.81.
22 C.L.P.S.P. Postura Municipal de Santos. São Paulo, 1883, p.173.
23 C.L.P.S.P. Postura Municipal de Serra Negra. São Paulo, 1886, p.278.

> "Art. 46 – São proibidos na cidade os bailes de pretos (de qualquer natureza), salvo com licença de autoridade" [24].
>
> "Art. 41 – Ficam os escravos proibidos de fazer batuques dentro da vila. Os infratores sofrerão um dia de prisão" [25].

Os artigos apresentados por Gebara referem-se quase sempre aos escravos. Entretanto, a confusão em saber qual afro-brasileiro era livre e qual era escravo fazia com que as regras fossem generalizadas o que, de certa forma, causava pânico na população que quase sempre era responsável pelo pagamento das multas. Qualquer afro-brasileiro livre que não carregasse os documentos de identificação de sua condição social corria o risco de ser punido, sendo que o único passe para alguns consentimentos era a carta de alforria.

A legislação estadunidense apresentou semelhanças:

> [...] as chamadas "Leis Jim Crow" reforçaram a segregação racial, eliminando direitos conquistados após a Guerra de Secessão. Toques de recolher impediram que os negros andassem à noite pelas ruas. No Mississippi, a Constituição estadual de 1890 aboliu na prática o direito de voto dos negros (COBB JR, 2004, p. 131).

Para Gebara (1984), essas posturas "foram não só instrumentos de controle social bastante eficientes, como também definiram com precisão as tensões entre escravos e homens livres" (p. 3).

De maneira generalista, Costa (1966) considerou a libertação dos escravos apenas uma etapa jurídica na emancipação dos africanos e seus descendentes. Para a autora,

24 C.L.P.S.P. Postura Municipal de Amparo. São Paulo, 1883, p.265.
25 C.L.P.S.P. Postura Municipal de Indaiatuba. São Paulo, 1883.

essa ação esteve mais interessada em libertar a sociedade do ônus da escravidão do que em resolver o problema do grupo dominado. Com relação a esse fato, Queiroz (1981) acrescenta que os ideais abolicionistas foram esquecidos e que foram negadas aos ex-escravos as oportunidades necessárias para a integração no sistema econômico.

2. Blues: resistência de grupo

O surgimento do Blues é muito discutido por estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Alguns afirmam que o Blues teve sua origem nas músicas religiosas, entretanto, Essen (1975), Hobsbawm (1989), Charters (1995), Vilela (2008) e Muggiati (1995) asseguram que o Blues surgiu especialmente da realidade prática das *work-songs* e *hollers,* praticados nos campos do Sul dos Estados Unidos, e que sua ligação com a música religiosa são os acordes básicos derivados da harmonia europeia. De acordo com Vilela (p. 57) "a maior influência europeia talvez seja a da religião: 'o grande despertar', movimento protestante sectário, democrático, frenético e igualitário. Surgido no início do século XIX, forneceu a estrutura harmônica com a qual se construiu o Blues". Para Essen (1975, p. 15), "a música do blues foi o resultado de uma interação do arsenal melódico e declamatório afro-americano com as harmonias europeias mais simples".

O que explica a composição do Blues são, justamente, a proibição das práticas culturais africanas e a evangelização forçada dos escravos, ocorrida no início do século XIX. Desta forma, o sistema escravagista possibilitou, mesmo que de maneira forçada, a hibridação de culturas díspares. Canclini (2008, p. xxix) reforça que "a hibridização ocorre em condi-

ções históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima, na vida de muitos migrantes".

A origem do Blues sempre esteve envolvida em mistérios. Por mais que existam inúmeros estudos relacionados, não se tem uma data específica que comprove seu surgimento. De acordo com Charters (1995), a primeira canção de Blues registrada surgiu em 1912, de autoria de W.C. Handy (1873–1958) e se chamava *The Memphis Blues*. Apesar de esse episódio servir de referência para o surgimento do Blues, sabe-se que o gênero musical era praticado muito antes dessa data, nos campos do Sul dos Estados Unidos. De acordo com Charters,

> Alguém cantou o primeiro blues. Parece que não existe nenhuma forma de descobrir quem foi o cantor ou quem desenvolveu pela primeira vez o blues tal como o conhecemos, mas trata-se de uma música com uma forma específica, e em alguma parte, provavelmente numa cabana do Delta, um cantor que conhecia as melodias e as estrofes improvisadas dos cantos de trabalho do Mississippi, decidiu cantá-las de uma maneira nova. Aí nasceu o blues (1995, p. 8).

Se existe um período que possa ser assimilado ao Blues, esse é o imediato, após a libertação dos escravos. Isso porque o Blues possui discurso específico de grupo e, uma vez que os africanos encontravam-se dominados pelo sistema escravagista, não havia meios de manifestar algum tipo de resistência, como já colocado.

O *bluesman* Son House (1902-1988) possui a frase mais reproduzida quando o assunto é a origem do Blues:

> As pessoas insistem em me perguntar onde os blues começaram e tudo o que posso dizer é que, quando eu era

> garoto, a gente estava sempre cantando nos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria, mas nós fazíamos nossas canções sobre as coisas que estavam acontecendo com a gente na época e acho que foi assim que o blues começou (1965, apud CHARTERS, 1995, p. 1).

A revelação de Son House reforça o entendimento do Blues como comunicação popular. Como nos lembrou Tatit (1986), o fato de a canção possibilitar discursos faz dela popular, já que é possível reconhecer situações cotidianas, específicas de grupos. Sobre a comunicação popular, Festa (1984) esclarece que o termo "refere-se ao modo de expressão das classes populares de acordo com a sua capacidade de atuar sobre o contexto social da qual ela se reproduz" (apud PERUZZO, 1995, p. 36).

Após a escravidão, as fazendas do Sul dos Estados Unidos continuaram mantendo relações pré-capitalistas com os afro-estadunidenses. O sistema conhecido como *share-cropping* foi a melhor saída para que a economia dos fazendeiros não se prejudicasse com o fim da escravidão. Nele, o trabalho agrícola era trocado por uma parte da colheita. A parte da colheita, por sua vez, era trocada por casa, comida, roupas e ferramentas para trabalhar. Para Essen (1975), o sistema *share-cropping* "simplesmente substituíra a servidão em sua forma anacrônica por uma outra, mais racional: a da dívida" (p. 35). Muitos afro-estadunidenses que se recusaram a sujeitar-se ao novo sistema exploratório, a princípio, tornaram-se pedintes.

As práticas musicais exercidas durante o sistema escravagista continuaram perdurando nos campos do Sul e se espalhavam nos centros urbanos. De acordo com Vilela (2008), os afro-estadunidenses, geralmente cegos, tornaram-se menestréis pedintes em trens e cidades do Mississippi. Para o

autor, os menestréis foram fundamentais para a disseminação do Blues, que ainda naquela época não era reconhecido tal como o conhecemos hoje. Miller (1975) ressalva que

> A libertação dos escravos e as novas condições de vida que dela resultaram – o trabalho assalariado livre e individual – repercutiram sobre o desenvolvimento dessa forma musical. A *work-song* e a *field holler*, cuja função se definia unicamente em relação ao trabalho e à vida coletiva, foram transformadas em blues sob a pressão das novas condições de trabalho do *share-cropping* isolado: uma forma de expressão individual que reuniu numa só linha vocal, geralmente associativa, as estruturas contraditórias da *work-song* e da *field holler* (p. 39).

Não existe nenhum estudo que comprove o porquê desse gênero musical se chamar Blues. A única dedução que se tem na história, é que o significado da palavra blues traduzia com exatidão os sentimentos expressados pelos africanos e descendentes, sendo assim, utilizada em diversos temas e conteúdos das músicas do gênero. Portanto, o nome estaria associado, antes de qualquer significado, ao sentimento expressado e não, necessariamente, a alguma ordem musical. Sobre a definição da palavra blues, Muggiati (1995) apresenta um breve resumo do trabalho de alguns pesquisadores, a fim de esclarecer o sentido:

> A expressão *to look blue*, no sentido de estar morrendo de medo, ansiedade, tristeza ou depressão, já era corrente em 1550. Na época pós-elizabetana, ou, mais precisamente, como registraram os lexicógrafos a partir de 1616, era costume empregar o termo *blue devils* para designar espíritos maléficos. Em 1787, os *blue devils* passaram a simbolizar um estado de depressão emocional, enquanto a palavra no

> plural, blues, aparecia em 1822 relacionada às alucinações provocadas pelo *delirium tremens*. Em 1807, num trecho de *Salamangundi* XI, do escritor americano Washington Irving, a palavra também é usada com esta conotação: "*Ele concluiu sua arenga com um suspiro e eu vi que ainda estava sob a influência de toda uma legião dos blues". O próprio* Thomas Jefferson – quem diria? – escreveu em 1810: *"Nós somos assaltados às vezes por algo dos blue devils".* Nos anos 1830 ou 1840, dizer que a pessoa tinha os blues significava que estava aborrecida; em 1860, já significava infelicidade (p. 15-16).

Charters (1995) acrescenta que se vasculharmos o inglês isabelino, por volta do século XIX, podemos ver que esta palavra era utilizada nos Estados Unidos com muitas das acepções que possui hoje em dia. Segundo o autor, dizer *"I`ve got the blues"* nos anos trinta e quarenta do século XIX significava estar cansado da monotonia, do ócio, mas nos anos sessenta do mesmo século tinha a conotação de infelicidade. *O bluesman* Willie Foster (1921-2001), explica o Blues citando seu nascimento. Diz que nasceu com o blues pelo fato de sua mãe ter sido obrigada a dar à luz sobre um saco de algodão, já que o capataz não lhe deu folga para ter o filho (apud COBB JR., 2004).

O Blues pode ser comparado ao *banzo* africano que, segundo Nei Lopes (2004), é um "estado psicopatológico, espécie de nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas". O autor ressalta que "o termo tem origem ou no *quicongo mbanzu*, "pensamento", "lembrança", ou no *quimbundo mbonzo*, "saudade", paixão", "mágoa" (p. 99).

Em meados do século XIX e início do XX, o Blues foi utilizado para dar voz aos ex-escravos. Hobsbawn (1989,

p.66) ressalta que "o ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana". Para o autor, esse é o motivo de o Blues não ser considerado poético apenas porque o cantor ou a cantora deseja se expressar de maneira poética, mas sim, "porque deseja dizer o que tem de ser dito da melhor maneira possível" (p. 200). Sobre esse aspecto, o *bluesman* John Lee Hooker (1920–2001) apresenta o seu processo de criação de letras:

> Escrevo canções baseadas na vida e nas pessoas. Escrevo sobre as pessoas, como elas vivem, o que elas enfrentam e o que eu mesmo enfrento... eu analiso as pessoas. A letra está lá. Eu a puxo da minha cabeça e componho, sem papel, sem nada. Não preciso disto, vem tudo do meu coração e da minha cabeça. (MUGGIATI, 1995, p. 138)

Assim, como o próprio nome sugere, Blues é um gênero musical dramático que, em seu inicial sentido, expressa medo, ansiedade, tristeza, depressão, desgosto e crítica social. Foi o modo mais viável para que os ex-escravos pudessem gritar seus sentimentos e fazer disso uma forma de resistência, visto que, mesmo libertos, sofreram da mesma distância social. Muggiati (1995) ressalta que o Blues olhava o mundo sem ilusões, como a coisa complexa que é e que manifestava a consciência do afro-estadunidense com relação a sua separação do resto da sociedade. A cantora Alberta Hunter (1895–1984) esclarece que cantar o Blues significa expressar os sentimentos por meio da música:

> O blues? Ora, o blues faz parte de mim... Quando cantamos o blues, abrimos o coração, expressamos nossos sentimen-

> tos através da música. Talvez a gente esteja magoada e simplesmente não possa reagir. Aí a gente canta ou simplesmente cantarola com a boca fechada (apud FEINSTEIN, 1989, p. 18).

O *bluesman* Blind Lemon Jefferson (1897-1930) produziu inúmeras canções que retratavam o cotidiano dos afro-estadunidenses no início do século XX. Na canção *Broke and Hungry*, o cantor faz apelo ao trabalho:

> Estou quebrado e faminto
> Maltrapilho e sujo também
> Mulher, se eu fizer a faxina, posso ir com você?
> Não tenho mãe nem pai, nem irmã e nem irmão, não
> É por isso que estou tentando embarcar nesta com você [...] [26].

Na canção apresentada, Blind Lemon trata de uma situação comum das pessoas que, após a escravidão, preferiram migrar para os centros urbanos do Sul, do que ceder às condições propiciadas pelo sistema *share-cropping,* aplicado nos campos. Nas cidades segregacionistas do Sul, havia pouco espaço para a inserção no trabalho, de forma que, muitos homens de origem africana dependiam exclusivamente da renda das mulheres. Isso porque, de acordo com Feinstein (1989), tendo que sustentar a família, as mulheres trabalhavam como criadas ou prostitutas. De forma generalista, Calvo oferece um resumo sobre as condições apresentadas:

> Durante a escravidão, os negros eram, sim, muito explorados, mas todos tinham emprego, habitação, filhos e família,

26 *I`m Broke and Hungry / ragged and dirty too / Mamma, if I clean up, can I go home with you? / I`m motherless, fatherless, sister and brotherless too/ Reason I`ve tried so hard to make this trip with you* [...].Blind Lemon Jefferson, Sides Classic Box, 2003. (MUGGIATI, 1995).

> eles estavam muito mal remunerados, mas dispunham plenamente de suas responsabilidades adultas. Após a emancipação dos escravos, milhares de homens negros foram literalmente jogados em ruas, rios e estradas: não havia dinheiro para pagar (por assim dizer) como escravos, mas agora não havia dinheiro para pagar como empregados. Deste modo, os homens negros eram condenados a uma adolescência perpétua: desempregados, sem teto, sem filhos e sem uma família. Foram as mulheres negras que, por alguns centavos, tiveram que aceitar a responsabilidade: quase todas as mulheres negras passaram a trabalhar desde pequenas. Assim surgiu uma instituição demográfica para a população negra dos Estados Unidos: a família em que uma mãe solteira trabalhadora mantém uma grande prole com diferentes parceiros masculinos fugazes e transitórios. Quando os filhos chegavam à puberdade, para não ser um fardo para a mãe tão sacrificada, fugiam de casa para repetir as mesmas façanhas de seus muitos pais perdidos e desconhecidos, aceitando trabalhos de curta jornada e com miseráveis salários, roubando, lutando e matando, tentando seduzir as trabalhadoras negras para serem mantidos uma temporada, irresponsavelmente desinteressados de trabalho estável, casa, casamento e paternidade. Uma vida, em suma, condenada à eterna adolescência desgarrada [...] (CALVO, 1985, p. 117-118).

Outro tema comum nas letras de Blues eram as doenças que aterrorizavam a população afro-estadunidense. Referimo-nos ao grupo, em especial, devido à falta de recursos para tratamentos. Leadbelly (1889–1949) gravou a canção "*T.B. Blues*" que discursa, exclusivamente, sobre a tuberculose:

> [...] A T.B. está me matando
> Mulher, sou como um prisioneiro
> Estou sempre trabalhando na rua
> Quando me pus de pé

> Nem podia andar pela rua
> Mas os homens estão me olhando
> Da cabeça aos pés
> Mas estão mortos agora
> E a T.B. está me matando
> Quero meu corpo enterrado
> No profundo mar azul [...]" [27].

Mas nem tudo no Blues era lamentação e tristeza. Muitas letras apresentavam, de forma sarcástica, situações amorosas. Discursavam, com frequência, sobre relacionamentos conturbados e sexo sem pudores. E esse é um dos motivos de o gênero musical ser considerado, no início do século XX, uma música ofensiva e desprezível, não só pelo grupo dominante, mas também por membros do próprio grupo que procuravam aderir às práticas dominantes[28] e pelos que frequentavam as igrejas. Robert Johnson (1912–1938) é exemplo dessas canções. Em *Phonograph Blues*, o *bluesman* fala sobre sexo através do gramofone:

> Nós tocávamos no sofá, nós tocávamos contra a parede
> Minhas agulhas enferrujaram, não posso tocar mais [...][29].

27 *[…] Mmm, this TB is killin' me / My mama like a prisoner / Always a-working the streets / Well, I'm on-on-on my feet / Couldn't ev' much walk down the street / But the men are lookin' at me / From my head to my feet / But they's dead now, this TB is killin me / You're better buried or in the deep blue sea […]. Leadbelly: Memorial, Vol. 1-2, 1995 - audio. (*MUGGIATI, 1995).

28 As referências com frequência procuram frisar as tensões entre os adeptos do Blues e outros grupos de afro-estadunidenses, como, por exemplo, os religiosos. Documentários como *"Warming by the devil's fire"*, de Charles Burnett, apresentam que havia um grande esforço por parte de muitos em não se render à vida boemia do Blues.

29 *Now we played it on the sofa / We played it side the wall / My needles have got rusty / And it will not play at all […] (*MUGGIATI, 1995).

Ou como *Terraplane Blues,* em que o músico fala de sexo utilizando componentes de automóveis:

> Estou tão solitário, você ouve o meu lamento
> Mas quem andou dirigindo o meu Terraplane para vocês desde que eu viajei?
> Eu disse que ia acender os seus faróis, mulher, sua buzina nem mesmo toca.
> Alguém andou arriando minha bateria nesta máquina
> Eu até acendo os meus faróis, mulher, esta buzina nem quer tocar
> Deu um curto nesta ligação, ora veja só. Garota é bem lá embaixo
> Vou levantar o seu capô, mulher, e acho que vou checar o seu óleo [...][30].

Temas envolvendo relacionamentos amorosos foram bastante utilizados nos Blues, em especial, pelos músicos que se encontravam nos espaços urbanos. Todavia, o hábito de referir-se às mulheres era praticado desde o início do desenvolvimento do gênero, mas com outra conotação, o que caracterizava os Blues do campo. Nas letras produzidas na região do Sul, existia algo além da assimilação amorosa direta, para a qual a maioria das referências aponta. No documentário *"Feel Like Going Home"* (2003), o *bluesman*

30 *And I fell so lonesome / You heart me when I moan / When I fell so lonesome / You heart me when I moan / Whoo been drivin` my Terraplane / For you since I been gone? / I`d said, I`ll flash your lights, mama / Your horn won`t even blow / Somebody`s been runnin`/ My batteries down on this machine / I even flash my lights, mamma / This horn wont even blow/ Got a short in this connection / How well, babe, it`s way down below/ I'm on hist your hood momma / I'm bound to check your oil [...].* Robert Johnson: The Complete Recording, 1990, audio. (MUGGIATI, 1995).

Willie King (1943–2009) refere-se ao engano em generalizar o tema. Segundo o músico, os *bluesmen* do Sul

> [...] cantavam sobre suas mulheres, mas na verdade, falavam sobre os chefes. Os antigos Blues dizem: "Minha garota é tão cruel, ela não me trata bem, ela fica com todo o meu dinheiro". Estavam falando do chefe, mas era o jeito de disfarçar, Eles não podiam dizer que o chefe não o tratava direito. Você seria encontrado enforcado em uma árvore pela manhã. Morreria antes do dia clarear.

Sobre essa dissimulação, Hobsbawm (1989) esclarece que, para um público de fora da comunidade que criou a música, trata-se apenas de um Blues de significados remotos. Isso porque, segundo o autor, "a arte folclórica, inevitavelmente, perde muito de sua concreção assim que sai da comunidade que reconhece suas alusões detalhadas e referências" (p. 105).

Essas afirmações corroboram com as ideias de Moraes (1983) acerca da musicalidade, como apresentamos no primeiro capítulo. Para o autor, cada povo e cada momento da história possui um sistema diferenciado de organização musical, o que torna as manifestações musicais, nem sempre compreendidas em seu âmago. Talvez, as letras reprimidas dos Blues do campo, referindo-se aos chefes através da figura feminina, tenham impulsionado as letras amorosas que se sobressairiam nas próximas gerações de *bluesmen.*

Dos registros de Blues do campo disponibilizados, não se tem muitos exemplos de resistência. Isso porque, os únicos documentados pertenciam às gravadoras que delimitavam o conteúdo das letras, como abordaremos mais adiante.

De acordo com Muggiati (1995, p. 20), a região do Mississippi possuía uma "densa população afro-americana, pobre e isolada, forçada a criar suas próprias diversões". Como centro dessas diversões, o Blues se disseminou nos barracos de madeira chamados de *jook joints* ou *barrelhouses,* espalhados pelo Sul. Esses espaços serviam para apresentações de concertos, salões de dança e bares. A partir desses ambientes, o Blues foi se distribuindo e reconhecendo-se como cultura afro-americana. Segundo Muggiati, o nome *jook joints* vem da África Ocidental, da palavra *joog,* significa "agitar" ou "sacudir". Nesses estabelecimentos, era possível o consumo de bebidas clandestinas e, até mesmo, doses de *hootch,* um tipo de uísque ilegal, destilado do milho. As bebidas eram servidas em copos discretos de lata e os donos das casas pagavam para que a polícia local fechasse os olhos. A ingestão das bebidas clandestinas era altamente prejudicial à saúde dos boêmios, de forma que, algumas pessoas chegavam a sofrer graves consequências pelo uso excessivo. Nas noites de apresentações de Blues, era comum outro *bluesman* desafiar o cantor da noite para provocar um duelo musical.

Até meados da primeira década do século XX, o Blues era uma manifestação cultural exclusiva das regiões do Sul dos Estados Unidos. Contudo, as situações vividas pelos afrodescendentes após o sistema escravagista, colaboraram para que essas pessoas buscassem outras formas de sobreviver, em regiões afastadas do Sul. Nesse período, inúmeras pessoas migraram para as cidades industrializadas do Norte, em especial, Chicago e Nova York. Segundo Hobsbawm (1989), estima-se que, em 1900, a população afro-estadunidense chegava de 30 a 60 mil nas principais cidades do Norte. Miller (1975, p. 35) acrescenta que "essa migração

tornou-se maciça durante a Primeira Guerra Mundial: entre 1910 e 1919, 460.000 afro-americanos, pelo menos, saíram do Sul; entre 1920 e 1929, esse número elevou-se a aproximadamente 770.000". Isso porque os afrodescendentes do Sul tinham uma ideia positiva sobre as cidades do Norte. Inclusive, alguns dos Blues sulistas referiam-se a Chicago como "doce Chicago", como é o caso do músico Cow Cow Davenport (1894–1955) em "*Jim Crow Blues*" que cantava:

> Estou cansado deste racismo, vou deixar esta cidade racista Aos diabos minha negra alma, estou a caminho da doce Chicago [...][31].

E dos versos de Robert Johnson em "*Sweet Home Chicago*":

> Oh garota, você não quer ir,
> Oh garota, você não quer ir,
> De volta à terra da Califórnia
> Ao meu doce lar, Chicago? [32].

Diferente do que se imaginava no Sul, a vida nas cidades do Norte também era turbulenta. A segregação urbana mostrou outras formas de distanciamento social. Isso fez com que os afrodescendentes continuassem a utilizar a mu-

---

31 *I'm tired of bein' Jim Crowed. Gon' leave this Jim Crow town / Doggone my black soul, I'm sweet Chicago bound*. DAVENPORT, Cow Cow. Complete recorded works in chronological order, 1992 - audio. Tradução nossa.

32 *Sweet Home Chicago. Oh, baby don't you want to go / Oh, baby don't you want to go / Back to the land of California / To my sweet home Chicago*. JOHNSON, Robert. The Complete Recordings, 1990 – audio. Tradução nossa.

sicalidade como forma de manifestação. Todavia, viver em sociedade fez com que o discurso do Blues carregasse, além das características antigas do campo, outras urbanas. Como exemplo, se nos campos, parte das letras manifestava a insatisfação do trabalho rural, na cidade, discursavam sobre o desemprego. Paul Oliver foi quem melhor sintetizou o significado do gênero musical produzido no espaço urbano:

> O Blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do individuo que encontra na música um veiculo para se expressar. Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e para beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado [...] (1978, apud MUGGIATI, 1995, p. 53).

Apesar de o Blues ter nascido na região do Mississippi, foi nas cidades de Chicago e Nova York que o gênero musical cresceu e se expandiu para todo os Estados Unidos e para outros países, alcançando assim, significados para além das situações específicas do Sul. Posto assim, o Blues caracteriza

> [...] experiências amargas, experiências que o cantor sempre partilhou com seus ouvintes, as quais são, por conseguinte, características do grupo; e essas experiências não são reprimidas, mas sim descritas de maneira realista. E tem mais: em face de tais experiências, recorre-se à atitude energética que permite exigir uma vida feliz no real, por meio de uma letra afirmativa, da ironia, da articulação musical ou de um blues fanfarrão no estilo de Hoochie Coochie Man (MILLER, 1975, 162).

Nas cidades, com um pouco mais de liberdade, os afro-estadunidenses estabeleceram uma cultura característica do grupo. Trabalhando a reconstituição das tradições musicais africanas em meio às tradições norte-americanas, o grupo criou um novo elemento cultural, característico de sua situação em diáspora. Desta forma, o Blues, como comunicação específica de grupo, pode ser considerado uma representação do processo libertário dos ex-escravos e do cotidiano vivenciado pelos mesmos.

3.O Blues e a indústria de discos

> Que deseja o público? Que deseja você? Se seus preferidos não figuram em nosso catálogo, nós os produziremos para você. Porque a Paramount tem de satisfazer o público pagante. Sempre há lugar para um maior número de boas produções e de artistas de talento. J. Mayo Williams, responsável pela coleção Race Artists, ficará encantado em receber suas propostas e sugestões. Anúncio publicado em um catálogo da Paramount, em 1924 (MILLER, 1975, p. 40)

A disseminação do Blues foi impulsionada pelo que Hobsbawm (1989) chamou de "revolução industrial do entretenimento popular".

A ascensão da indústria do entretenimento norte-americana ocorreu nacionalmente, no início do século XX, para logo alcançar o mercado internacional. O aumento de teatros e agências de contratação, a reprodução pela pianola e toca-discos, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música a moeda - *Juke Box* - compuseram o circuito do mercado de entretenimento, acelerando

as publicações e distribuições de produtos culturais. Dos componentes da indústria de entretenimento acima citados, o Blues chamou a atenção, em especial, da indústria de discos que percebeu a conexão do grupo afro-estadunidense com a musicalidade. Segundo Hobsbawm (1989), a migração acelerada de afro-estadunidenses para o Norte, produziu um grupo livre para escolher seu próprio entretenimento, o que os tornou público potencial de produtos culturais específicos.

O ano de 1920 foi marcado por uma série de gravações destinadas a esse público. De acordo com Miller (1975, p. 36), nessa década, os sociólogos "estimavam em 5 ou 6 milhões o número de discos produzidos todos os anos *[sic]* com negros e para negros". De início, as formas de gravações eram simples, sem muita obediência às regras de criação, que logo seriam impostas, pelos produtores.

Para gravações em espaços rurais, muitas gravadoras dirigiam-se às regiões do Sul com equipamento móvel, coletando assim, registros de diversos Blues rurais. Segundo Miller (1975), "há poucos indícios relativos às instruções que teriam sido dadas aos músicos, e muito poucas razões para crer que se tratasse de uma produção musical elaborada em função do alvo a atingir" (p. 41). É certo que as principais letras de resistência não eram reproduzidas pelos músicos, diante da produção formada, geralmente, pelo grupo dominante. E, caso fosse gravada alguma frase contendo discurso contra o sistema, é possível que essa gravação fosse excluída posteriormente, já que passaria ainda pelos critérios de avaliação da equipe da gravadora. Referindo-se aos registros orais, Vidal (1990, p. 80) ressalta que "o mero fato de saber-se gravado, entretanto, propicia o surgimento de uma fala diferenciada da

cotidiana". A autora ainda acrescenta que existe a interferência do indivíduo responsável pela gravação, ao passo que este define o que deve ser dito e omitido de forma implícita. Citando o papel de um entrevistador, Vidal defende que

> As mensagens de reforço emitidas pelo entrevistador, mesmo quando se atêm a um mero aceno de cabeça, ou a um "hum! hum!" descuidado, são indicadores para a extensão de um assunto que seria apenas sugerido, ou exclusão de uma longa narrativa que ficou simplesmente mencionada (VIDAL, 1990, p. 80).

Quanto às gravações urbanas, essas ocorriam de forma mais explícita, ficando presas ao julgamento dos profissionais contratados pela indústria que, por sua vez, impunham que muitos Blues fossem limitados na criação. De acordo com Miller,

> [...] as músicas eram fabricadas segundo o princípio da divisão do trabalho, ou seja, confiando-se a letra e a melodia a especialistas (muitas vezes, indivíduos sem nenhuma ligação com a tradição do blues e que, por isso mesmo, davam-lhe interpretação errada, dele fazendo uma forma musical que servia para os diversos fins e que, em suas mãos, se tornou melancólica). (MILLER, 1975, p. 36)

Talvez, possa-se dizer que a indústria de discos foi quem deu o impulso para o sistema de produção cultural que logo seria denominado como indústria cultural.

O início da produção das letras, criadas em meio à interferência dos especialistas contratados pelas gravadoras, começou a modificar a essência do Blues. O que antes era produzido para discursar sobre a realidade, passou a obedecer às regras estabelecidas pela indústria.

Um dos motivos principais do interesse repentino das gravadoras pelo Blues, é que, mesmo com todo o desprezo acerca das letras, elas perceberam que o ritmo agradava outros grupos estadunidenses. Assim, surgiu a necessidade de produzir uma música padronizada, a fim de encaixá-la na indústria do entretenimento. Isso porque, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 113), "a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto". Podemos acrescentar, nas observações dos teóricos, que a indústria de discos também fez parte desse sistema, já que, com o surgimento do rádio, começou a produzir para a distribuição das músicas por meio de radiodifusão.

Essa aproximação, a princípio, entre os dois meios de comunicação, pode ser considerada o início da produção em série da música. Uma vez que, antes do surgimento do rádio, os discos eram produzidos para um público específico, a partir do momento em que a distribuição da música se massificou, existiu maior atenção quanto à padronização do produto cultural.

Como apresentado, o gênero musical era um veículo para a comunicação e o entretenimento do grupo afro-estadunidense. Todavia, o fato de alguns músicos se inserirem na indústria e, assim, distanciarem-se do propósito do Blues, está relacionado às condições socioeconômicas.

A submissão para a construção de canções uniformes foi recorrente da situação do afro-estadunidense no ambiente urbano. Como se sabe, o deslocamento do grupo para as cidades do Norte teve como motivação principal a busca pela ascensão social. Entretanto, a sociedade do Norte mostrou-se pouco receptiva ao afro-estadunidense recém libertado. Em vista disso, a população que lotava os

espaços marginalizados, dia após dia, encontrou na música uma forma de sobrevivência, o que fez com que o número de *bluesmen* crescesse, em especial, nas cidades de Nova York e Chicago. Talvez, este seja o principal motivo para que as gravadoras se tornassem exploradoras da cultura musical afro-americana. Como assegura Miller (1975), não havia interesse por parte da indústria em registrar a música afro-americana para uma possível conservação cultural, o interesse visava, exclusivamente, o mercado.

A ampla oferta de músicos, buscando a ascensão social provocou a concorrência exacerbada entre os criadores de Blues. Essa situação permitiu que as gravadoras recompensassem pouco por cada gravação. Segundo Miller (1975), o músico de Blues recebia em média, de 10 a 30 dólares por faixa. Exceção: alguns *bluesmen* de destaque chegavam a receber 50 dólares por canção, como é o caso de Blind Lemon Jefferson. Até mesmo essa quantia era insuficiente para estabilizar a vida de uma pessoa, como apresenta Miller:

> A indústria de disco não pagava ao intérprete de blues, naquela época, o suficiente para que ele vivesse disso. Os músicos não recebiam porcentagens sobre a venda de seus discos, todo o pagamento dos *royalties* se fazia somente às companhias gravadoras, às quais os músicos cediam seus direitos em troca de uma quantia fixa, para uma só vez (p.40).

Sabe-se que a principal regra mercadológica é a expansão contínua das vendas de produtos, visando o lucro. E a disseminação do Blues ocorreu bem em meio ao desenvolvimento da indústria do entretenimento norte-americana.

Analisando as considerações de Horkheimer e Adorno, é possível afirmar que a indústria cultural modificou o Blues,

em um primeiro momento, para transformá-lo num produto como tantos outros idealizados em série. "Só reconhecendo os efeitos ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou lugar da obra" (ADORNO, 2007, p. 15). Para Adorno, o acordo comum entre os chefes executivos era não produzir ou admitir nada que não se assemelhasse às suas tábuas da lei, aos seus conceitos de consumidores e, sobretudo, nada que se afastasse de seu autoretrato.

> Até os mínimos detalhes são modelados segundo a sua receita. A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como a sua antítese, a arte de vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios. [...] Mas os matadores – produtores ou reprodutores - são os que usam esse jargão com tanta facilidade, liberdade e alegria, como se fosse a língua que, há tempos, foi reduzida ao silêncio (ADORNO, 2007, p. 18).

Acrescentando à perspectiva de Adorno, Tinhorão (2001) esclarece que, quando se trata da música, os criadores e instrumentistas "são levados a fabricar músicas segundos fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovados, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral" (p. 159). Porém, a afirmação de Tinhorão desvia-se um pouco quando analisamos o Blues, pois sua padronização não garantiu a aceitação geral de seu público, ao contrário, gerou conflito entre o próprio grupo. Isso porque se torna claro que, para se integrar à indústria, a música não deveria possuir discursos específicos, ainda mais indicando resistência. Quanto a essa questão, Tinhorão ressalta que

> [...] considerando que cada camada da sociedade se encontra em determinado estágio de cultura, a indústria pro-

> cura refletir não a verdade de cada uma dessas camadas, mas produzir – através da diluição da informação cultural – uma média capaz de ser apreciada e compreendida por uma maioria de pessoas englobadas genericamente sob o nome de massa (p. 159).

Todavia, quando analisamos a história cultural e social dos grupos marginalizados e, assim, tendo a noção de que a música é utilizada por eles também como instrumento de comunicação, talvez possamos crer que a proibição dos discursos específicos significava mais que a simples ordem industrial. Essa recusa estava ligada à longa história de preconceito, segregação e renúncia aos direitos dos "ex-escravos". Segundo Barbosa,

> Este procedimento de humilhação, esta recusa a ouvir o que outro tem a dizer, com a insistência em passar-lhe diagnósticos e receitas, expressa a relação conflitual permanente, a impossibilidade de cooperação e diálogo verdadeiro. O comportamento da dominação apresenta, pois, componente neurótico profundo (2006, p. 39).

A imposição para que as canções de Blues não trouxessem discursos específicos, aumentou a tensão entre os grupos sociais. Adequando-se às imposições dos executivos que regiam a indústria de discos, assim como qualquer cultura ou produto que se molda para a produção em série, o Blues começou então a se modificar. Os compositores que cederam às exigências das gravadoras, como consequência, foram criticados pelo público afro-estadunidense que, anteriormente, se identificava com as letras de Blues e tinha-o como resistência e comunicação de grupo. Entretanto, para os *bluesmen* que viviam

miseravelmente, recusar a proposta das gravadoras iria contra o que procuravam nos espaços urbanos: oportunidade de ascensão.

Porém, poucos *bluesmen* alcançaram a sobrevivência por meio da música. Apenas alguns dos músicos que surgiram após a primeira geração de *bluesmen*, como é o caso de B.B. King (1925) e Ray Charles (1930–2004), chegaram a trabalhar e a serem reconhecidos pela indústria de discos. Fato considerável é que, se analisarmos as letras desses músicos, percebemos que a maioria carrega temas envolvendo relacionamentos amorosos. No entanto, apesar dessa semelhança com o antigo Blues, as letras são baseadas em situações menos alarmantes, muitas vezes, condições românticas do cotidiano de milhares de indivíduos, independente de etnia e posição social.

A fim de entender a padronização acerca do tema Blues, conferimos o show de B.B. King realizado na cidade de São Paulo- SP, em 19 de março de 2010. Com quase oitenta e cinco anos de idade, o nomeado "rei do Blues" tocou para uma plateia lotada de apreciadores brasileiros, em sua maioria, "brancos". Sobre esse aspecto, podemos assegurar que, pelo menos, 90% do público era formado por indivíduos considerados brancos, fato que distancia o trabalho de B.B. King do que procuramos no Blues: a música como comunicação específica de grupo. Durante a apresentação, o *bluesman* dirigiu-se à plateia discursando sobre relacionamentos amorosos e mulheres em geral. Essas atitudes ajudam-nos a perceber que os músicos afro-estadunidenses, que alcançaram o reconhecimento mundial, de uma forma ou de outra, transformaram-se para se integrar à industria do entrete-

nimento. Como exemplo, de 20 canções de B.B. King que escolhemos aleatoriamente para traduzir, pelo menos 19 delas discorrem sobre o amor, como é o caso de "*Be Careful With a Fool*":

> Sim, tenha cuidado com um bobo
> Pois um dia ele pode ficar esperto
> Sim, ele vai te tratar frio e indiferente
> Isso vai machucar até seu coração
> Odeio me lembrar
> Como eu costumava ser tolo
> Bem, você sabe do jeito que
> Eu costumava te amar, garota
> E como você me tratou mal
>
> Eu costumava chorar por você
> E caminhar nas ruas tarde da noite
> Sim, se você me ama um pouquinho, garota
> Por que você não me trata
> A metade da maneira certa?
>
> Isto finalmente acabou, garota
> Garota, eu sei que isto é o fim
> Tenho que te tirar da minha mente, mulher
> E tenho que começar de novo[33].

33 *Yes, be careful with a fool / 'Cos someday he may get smart / 'Cos someday he may get smart / Yes, he'll treat you so cold and chilly / It will hurt you to your heart / I hate to remember / How foolish i used to be / Well, you know the way i used to love you, baby / And how bad you treated me / I used to cry about you baby / And walk the streets late at night / Yes, if you love me a little bit, baby / Why don't you treat me half way right? / It's finally over, baby / Babe, i know this is the end / It's finally over, baby / I've got you off of my mind, woman / And i've started over again.*
KING, B.B. Crow Records, 2005. audio. Tradução nossa.

Ray Charles também apresentou a mesma situação. De 25 músicas traduzidas, pelo menos 23 discursam sobre o amor. Em *Mary Ann* o *blueman* declara-se:

> Bem, agora Mary Ann
> Você sabe que você está bonita
> Bem, agora Mary Ann
> Eu amarei você o tempo todo
> Bem, agora Mary Ann
> Eu disse: Baby você não sabe?
> Que eu te amo muito?
> Bem agora
> Posso levá-la para casa esta noite?
> Se você deixar baby
> Fale sobre isso
> Eu farei tudo certo[34].

A adequação para a inserção na indústria cultural decorre do fato de que os produtos padronizados devem seguir receitas que incluam todas as classes sociais e diferentes etnias. Jambeiro (1975) afirma que o "interesse das gravadoras na redução das diferenças de gosto surge plenamente justificado pelas imposições da produção em massa de discos, que se torna tanto mais rentável, quanto mais a mesma unidade gravada for vendida" (p. 19). Tinhorão (2001) acrescenta que, como a criação da música se transformou em uma atividade industrial e comercial, é

34 Well, now oh Mary Ann / You know you sure look fine / Well, now ooh Mary Ann / I could love you all the time / Well, now oh Mary Ann / I said baby don't you know? / That i love you so / A well now Mary Ann / Can i take you home tonight? / If you let me babe / I'll make everything alright. CHARLES, Ray. The Complete Atlantic Recordings. 1960. Audio. Tradução nossa.

preciso que o produto "atinja faixas cada vez mais amplas da sociedade, para que os produtos disco, CD, fita ou tape de televisão se tornem economicamente rentáveis para quem os produz" (p. 159).

Referindo-se à preferência das gravadoras sobre os temas genéricos, Jambeiro (1975) ressalta que a maior parte das canções escolhidas para gravação tem como assunto os sentimentos abstratos e individuais, tais como a solidão, a melancolia e o amor. Segundo o autor, "os temas dominantes preferidos pelas gravadoras parecem ser os amores infelizes, cheios de anseios incompreendidos e irrealizados, e as lamentações daí decorrentes" (p. 20).

Sobre esses aspectos, Morin (1997) reforça que a indústria procura produzir materiais que se moldam a uma neutralidade social. O autor ressalta que "a procura de um grande público implica a procura de um denominador comum" (p. 35). Assim, quando B.B. King ou Ray Charles cantam sobre seus relacionamentos amorosos, estão trabalhando um tema comum às diversas classes e grupos sociais.

Com relação à produção estandardizada, o autor acrescenta que

> A padronização impõe ao produto cultural verdadeiros moldes espaço-temporais: o filme deve ter, aproximadamente, 2,500m de película, isto é, cobrir uma hora e meia; os artigos de jornais devem comportar um determinado número de sinais fixando antecipadamente suas dimensões; os programas de rádio são cronometrados (MORIN, 1997, p. 30).

Podemos aproveitar a citação de Morin para pensarmos as condições da produção do Blues. O que no campo era realizado sem obedecer a um limite de tempo, para as produções

industrializadas, a música passou a ter entre 3 e 5 minutos. Isso porque, além de os discos de vinil possuírem tamanho apropriado para a execução em aparelhos, as programações de rádio trabalham, desde o seu princípio, com período determinado, o que exige a padronização do tempo das canções.

Referindo-se à uniformização do formato e do conteúdo apresentados até então, Canclini (2008, p. 63) reforça que "a estandardização dos formatos e as mudanças permitidas são feitas de acordo com a dinâmica mercantil do sistema, com o que é manipulável ou rentável para esse sistema e não por escolhas independentes dos artistas". Sobre esse aspecto, Morin (1997) discorre a respeito de um ponto interessante acerca da relação do artista com a criação de produtos culturais padronizados. Para o autor, a estandardização da criação provoca o mal estar em alguns artistas que, insatisfeitos com a sujeição às regras impostas, negam o próprio produto.

> No seio da indústria cultural se multiplica o autor não apenas envergonhado de sua obra, mas também negando que sua obra seja obra sua. O autor não pode mais se identificar com sua obra. Entre ambos criou-se uma extraordinária repulsa. Então desaparece a maior satisfação do artista, que é a de se identificar com sua obra, isto é, de se justificar através de sua obra, de fundar nela sua própria transcendência (1997, p. 33).

A afirmação de Big Bill Bronzy (1898–1958) corrobora com o que foi dito por Morin:

> [...] quando escreverem sobre mim, por favor, não digam que sou um músico de jazz. Não digam que sou um músico, ou um guitarrista – escrevam apenas que Big Bill foi conhecido

> cantor e tocador de blues e que gravou 260 blues e canções de 1925 até 1952 [...] (apud MUGGIATI, 1995, p. 52).

Essa recusa sobre o gênero musical decorre do fato de que o Jazz, para muitos *bluesmen* era considerado um produto idealizado para a classe dominante, leia-se brancos. Isso porque, na década de 1930, o Jazz começou a incorporar elementos considerados pop, o que levou muitos músicos a referirem-se ao gênero musical como "Música de Mickey Mouse" (HOBSBAWM, 1989). Partindo da afirmação de que inúmeros músicos de Blues também eram músicos de Jazz, tanto a situação social vivenciada por eles quanto o esquema industrial anteriormente apresentado, valem para esse gênero musical. Desta forma, a tensão entre a criação livre e a música padronizada era evidente de modo que as desavenças entre os músicos e a recusa em serem reconhecidos como músicos de Jazz - como é o caso de Big Bill Broonzy -, eram comuns. Referindo-se ao negócio do Jazz e ao processo de criação dos músicos, Hobsbawm provoca os apreciadores do gênero aconselhando-os: "os leitores que acreditam que as gravações surgem por elas mesmas e que os músicos são alimentados por anjinhos mandados do céu, como o profeta Elias, devem escolher um tipo de música menos terra-a-terra para admirar" (1989, p. 211).

No caso de Big Bill Broonzy, o pedido para ser lembrado como "tocador de Blues", talvez reforce a ideia de que o Blues está ligado a um contexto específico de grupo, o que não o torna um produto inteiramente adequado aos padrões da indústria de discos. Miller (1975) acrescenta que

> Desde que passou a existir uma exploração do blues para fins comerciais, ele se tem definido por essa tensão en-

> tre, de um lado, sua condição de produto submetido aos imperativos de uma indústria da música, e, de outro, um folclore bastante vivo que permite aos afro-americanos comunicarem uns aos outros as experiências relativas à suas condições de vida, preservando em cada um a capacidade de lutar contra elas (p. 45).

Fato considerável é que, apropriando-se da cultura musical folclórica afro-americana, a indústria de discos preferiu produzir gêneros musicais derivados do Blues e que melhor se adequaram ao sistema, como é o caso do jazz, beebop, boogie woogie, rock and roll, entre outros.

Para Miller (1975), o fato de o Blues haver traduzido de maneira realista os interesses, as aspirações, os temores e as esperanças de seu público, assim como suas experiências sociais, explica-se por ele nunca ter se tornado um modelo musical exclusivamente industrial. Salvo poucos *bluesmen* que se adequaram ao sistema, não se tem muitos registros de Blues que apresentam discursos resistentes. Todavia, encontramos no documentário "*The soul of a man*" (2003) de Win Wenders, a trajetória de três *bluesmen* das décadas de 1920 e 1930. Segundo o diretor, o motivo de ter escolhido trabalhar com a história de Blind Willie Johnson (1897-1945), Skip James (1902-1969) e J. B. Lenoir (1929-1967) é que pouco se tem registro sobre os músicos. Para Wenders, esses homens trabalharam o Blues de maneira realista, tratando das questões que enfrentavam os afro-estadunidenses desse período.

> Estas músicas significam o mundo para mim. Eu senti que existia mais verdade nelas do que em qualquer livro que li sobre a América, ou em qualquer filme que eu tenha visto. Eu tentei descrever o que mexeu muito comigo em suas

> músicas e vozes, mais como um poema do que um documentário (THE SOUL OF A MAN, 2003)

Essa revelação cabe-nos para pensar que existiam - em meio ao desenvolvimento da indústria de entretenimento -, nomes do Blues que não aderiram ao sistema. O documentário de Wenders é importante na medida em que fornece material para analisarmos o pouco do que restou dos Blues resistentes do início do século XX. J. B. Lenoir cantava versos como os de "*Born Dead*":

> Senhor por que eu nasci no Mississippi,
> quando é tão difícil para chegar à frente
> Por que eu nasci no Mississippi,
> quando é tão difícil para chegar à frente
> Cada criança negra nascida no Mississippi
> você sabe, a pobre criança nasce morta [...][35].

Versos como os de Lenoir mostram que muitos dos Blues de resistência continuaram a ser executados nos territórios marginalizados estadunidenses, no auge da revolução da indústria de entretenimento. Desta forma, acreditamos que a permanência da resistência do Blues possa ser outro motivo da tensão ocorrida entre os compositores e o público que questionava a produção da música genérica. Como apresentamos, alguns músicos desprezavam suas criações padronizadas ao passo que o público exigia

35 *Lord why was I born in Mississippi, / When it's so hard to get ahead / Why was I born in Mississippi / When it's so hard to get ahead / Every black child born in Mississippi/ You know, the poor child is born dead [...].*
LENOIR, J.B. Vietnam Blues: The Complete L&R Recording, 1995. audio. Tradução nossa.

criações específicas para o grupo afro-estadunidense. Talvez, se não houvesse tal tensão, pudéssemos afirmar que a indústria de discos modificou completamente o gênero musical, o que não é o caminho sugerido pela pesquisa.

A metade do século XX foi reconhecida como marco da cultura musical norte-americana. Elvis Presley (1935–1977) gravou canções que seriam consideradas revolucionárias pela indústria de discos e por toda a nação, que adotou esse período como o início de sua história musical, quando o assunto é Blues. Nomeado rei do rock and roll, Elvis Presley teve sua influência musical a partir da cultura praticada no Mississippi, local onde nasceu. Muitos *bluesmen* defendem que o músico apenas reproduziu a cultura musical afro-americana, comum dessa região, apoiando que o seu sucesso imediato se deu pelo fato de ser branco, o que, segundo eles, facilitava sua aceitação social e seu reconhecimento como um dos representantes da cultura musical norte-americana.

Em visita à gravadora Sun Records, o *bluesman* Ike Turner (1931-2007), conversou com Sam Philips (1923-2003)[36], considerado o descobridor de Elvis Presley. No documentário "*The Road to Menphis*" (2003) de Richard Pearce e Robert Kenner, Ike Turner questiona Sam Phillips pelo fato de ter alavancado a música afro-americana a partir de um músico branco, já que praticava gravações com músicos afro-estadunidenses, pelo menos, quatro anos antes do surgimento

36 Sam Philips morreu no mesmo ano em que participou do documentário, 2003. Para os estadunidenses, Sam Phillips foi um dos nomes mais importantes do século XX, para a cultura norte-americana. Proprietário da Sun Records e produtor de discos, colaborou para o sucesso de músicos como Elvis Presley, Carl Perkins, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, BB King, Howlin Wolf, Rufus Thomas, entre outros.

de Elvis Presley. O diálogo revela a justificativa do produtor e as questões raciais que dificultavam o sucesso dos músicos afro-estadunidenses, ainda na década de 1950:

> *TURNER* – Naquela época os discos que editávamos chamavam discos "race".
> *PHILLIPS* – Isso mesmo.
> *TURNER* – E não tocavam essas coisas em rádios de brancos.
> *PHILLIPS* – Isso mesmo.
> *TURNER* – Pensaram em colocar garotos brancos cantando músicas de negros e assim nasceu o rock and roll!
> *PHILLIPS* – Isso mesmo. Acho que as principais críticas eram que os negros não eram o que eram os brancos. Eu conhecia todos. Eu fazia... não tinha barreira racial, mas não entendiam porque eu estava me metendo com um bando de negros. É exatamente a verdade. Estava trabalhando com os melhores e eles chegavam e diziam: "você não deve ter tido sessão ontem ou então usou desodorante demais". Eram coisas cruéis, mas acha que eu ficava irritado com isso? Não! Seria dar de bandeja para eles.
> Estava dizendo que precisávamos desenvolver algo bom e que, ao mesmo tempo, tivesse um efeito duradouro nas rádios de brancos (referindo-se a Elvis Presley). No que a humanidade pensa uns dos outros. Os brancos deveriam começar a fazer coisas e não tentar imitar ou copiar. Teriam de fazer com paixão. Eu sabia que como os brancos sulistas como Elvis, nenhum negro foi mais pobre do que ele.
> *TURNER* – Tudo dele era no estilo negro.
> *PHILLIPS* – Claro. É... e tudo era muito sulista.
> *TURNER* – Não, não, bem, você disse... que não copiavam o estilo *black*, chupavam dele e chupam até hoje.
> *PHILLIPS* – O que quero dizer com copiar, era imitar, tinham emoção porque estavam expostos a coisas iguais (pensa), não tanto quanto os negros. Eles não copiavam. Pegavam muita coisa emprestada. Sim, claro!

Após a última frase de Sam Phillips, Ike Turner gargalha ironicamente e interrompe o assunto.

O diálogo apresenta de maneira explícita o conflito entre os músicos afro-estadunidenses e os brancos, além de apresentar a posição dos afro-estadunidenses de que a indústria de discos tinha preferência em divulgar artistas brancos[37]. Após o surgimento de Elvis Presley, a música que passou a predominar no cenário musical norte-americano foi o rock and roll, considerado um produto criado por brancos e disseminado mundialmente como cultura estadunidense.

O reconhecimento das verdadeiras raízes da musicalidade norte-americana só foi possível a partir da década de 1960, quando músicos britânicos começaram a realizar turnês nos Estados Unidos. Influenciados pelos discos de Blues e Jazz, muitos músicos e bandas britânicas passaram a criar canções baseadas na cultura musical afro-americana.

Fato curioso é que não só os músicos britânicos como os próprios *bluesmen* estadunidenses reconhecem a importância dos europeus na disseminação da verdadeira história musical dos Estados Unidos. Segundo Mick Fleetwood (*1947), em entrevista para o documentário "*Red, White & Blues*" (2003) de Mike Figgis, quando a banda inglesa Rolling Stones foi aos Estados Unidos e falou da influência musical de Muddy Waters (1915–1983), percebeu que o público não conhecia o *bluesman*.

> Se não fosse pelos músicos britânicos, muitos de nós, músicos negros americanos, ainda estaríamos no inferno em que

37 Sobre as questões raciais que envolvem a discriminação do grupo afro-estadunidenses, quase todos os depoimentos de *bluesmen* abordam as péssimas condições as quais as gravadoras os submetiam, quando permitiam o acesso do músico apenas pela passagem de serviço, como exemplo.

> vivemos antes. Então, graças a eles, graças a vocês [divulgadores], abriram-se portas que não acho que teriam sido abertas em minha vida (B.B. KING, 2003 – grifo nosso).

No mesmo documentário, Eric Burdon (*1941), afirma que os britânicos se apropriaram do que os americanos "culturalmente haviam jogado no lixo". O músico britânico acredita ter ocorrido nos Estados Unidos um movimento para acabar com aquela cultura e mantê-la longe dos jovens brancos.

Mesmo com o reconhecimento do Blues como cultura norte-americana, não houve a revelação do que a música significava para o grupo afro-estadunidense. O Blues, a partir de 1960, britânico ou não, carregou outros significados enquanto produto cultural praticado por diferentes grupos. Os músicos que executam Blues e que não pertencem ao grupo afro-estadunidense reconhecem que "tocar Blues é tocar com o coração" – frase bastante reproduzida -, no entanto, não dizem quais sentimentos realmente envolvem essa prática musical.

A partir de 1960, as gerações de afro-estadunidenses começaram a criar novas maneiras de comunicar e resistir ao sistema social, como veremos adiante.

[3]



HIP HOP

Figura 5 – O rapper, 2011, de Alexandre Veronese



1. O surgimento de um movimento de resistência

> *[...] a vida cultural, sobretudo no Ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens.*
>
> Stuart Hall

Os espaços marginalizados das cidades localizadas no Norte dos Estados Unidos continuaram crescendo ao longo do século XX. Além dos migrantes afro-estadunidenses do Sul, receberam grupos provindos de outros países. A cidade de Nova York, em especial, recebeu grupos jamaicanos e porto-riquenhos que contribuíram culturalmente para o desenvolvimento do Hip Hop.

Assim como o Blues, o Hip Hop surgiu do processo de hibridização cultural, no qual diferentes povos, postos em

contato, criaram novas práticas culturais. Sabemos que a hibridização também se dá através de outros métodos, como é o caso das informações disseminadas pelos meios de comunicação, como apresenta-nos Martín-Barbero (2003), todavia, no caso do Blues e do Hip Hop norte-americano, o processo de hibridização ocorreu através da presença física.

De acordo com as referências, a raiz do Hip Hop provém da Jamaica. Richard (2005) ressalta que, na década de 1960, a população carente jamaicana passou a utilizar a música como meio de expressão contra o sistema local. Essa música é composta pelos *toastes* – responsáveis pelos discursos - e pelo acompanhamento dos *sound systems,* aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência das caixas de som.

Fugidos dos problemas econômicos e políticos que enfrentavam nas ilhas caribenhas, na década de 1970, inúmeros indivíduos mudaram-se para os territórios marginalizados de Nova York. No encontro com os grupos estadunidenses, a população jamaicana ofereceu uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool-Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática da música jamaicana nos Estados Unidos. No bairro de Bronx – NY, os disc-jóqueis (Djs) organizaram inúmeras festas nas quais trabalhavam com técnicas como os *sound systems*, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis - e o *scratch*, movimentação de discos no sentido anti-horário, o que produz um som arranhado. Aperfeiçoando-se, os Djs acrescentaram a sampleagem, técnica caracterizada pela inserção de recortes de músicas populares e sons diversos, geralmente retratando a agitação urbana

como ruídos de carros, de sirenes de polícia e ambulâncias, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros.

A música de Kool-Herc e Grand Master Flash contagiava o público que desenvolvia maneiras diferenciadas de dançar. Durante as apresentações, os Djs discursavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem da ação. Os dançarinos, por sua vez, procuravam organizar frases rimadas, relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas acompanhadas de um som combinado foi denominado *freestyle* e passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia no território marginal estadunidense.

Juntando-se aos elementos culturais estadunidenses, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como Rap - *rythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, realizada por sons digitais, o que faz da expressão oral o elemento mais importante da música. Segundo Kellner (1995, p. 232), "trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução de som". Os responsáveis pelo texto são conhecidos como mestres de cerimônia ou controladores de microfones. Mencionados popularmente como MCs, eles possuem as mesmas características que os *toastes* jamaicanos, ao passo que discursam sobre as questões que envolvem a situação social dos grupos marginalizados. Com relação ao Rap, Kellner (1995) ressalta que é um "veículo de expressão de vozes bem específicas, que ficaram fora da cultura prevalecente, e a preocupação de seus praticantes é dizer quem são, de onde vêm e o que têm em mente" (p. 233).

O movimento Hip Hop nasceu das festas organizadas por Kool-Herc e Grand Master Flash, mas não foram os DJs os responsáveis pelo surgimento do movimento, mas sim Kevin Donavan. Nas décadas de 1960 e 1970, o Bronx era considerado um dos territórios mais perigosos dos Estados Unidos, devido ao grande número de gangues. Kevin Donavan era líder da gangue chamada *Black Spades.* Nascido em 1957, foi frequentador assíduo das festas de Kool-Herc e Grand Master Flash. Segundo ele, participava das festas, pois admirava a maneira com a qual a população manifestava o cotidiano marginal, sem o uso da violência física. De acordo com as referências, o afro-estadunidense trocou seu nome por África Bambaataa e a gangue pela arte de rua, juntando-se aos DJs, em especial, a Kool-Herc - principal responsável pelos eventos.

Richard (2005) ressalta que o termo Hip Hop possui definições divergentes, no entanto, a acepção mais usual é que significa "saltar movimentando os quadris" - "*to hip*" "*to hop*". Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que o termo foi criado em 1968 por África Bambaataa na ocasião de nomear os encontros promovidos em parceria com Kool-Herc e Grand Master Flash. Nesses encontros, primeiramente reuniam-se DJs, dançarinos de *breaking* e MCs.

Segundo Leal (2007), em 1973, Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation,* uma organização não-governamental que teve como lema a frase "Paz, Amor, União e Diversão". Nessa organização – ainda existente -, Bambaataa reuniu DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças, entre outros.

Assim como o Blues, não existe uma data específica para o surgimento do Hip Hop, todavia, o site oficial da *Universal*

Zulu Nation, esclarece que o aparecimento da manifestação está ligado à organização de Bambaataa que, por sua vez, elegeu o dia 12 de novembro de 1974 – um ano após a fundação da organização - como o aniversário oficial do Hip Hop. Desta forma, o surgimento do Hip Hop está intrinsecamente ligado à *Universal Zulu Nation*, o que explica ele ser um movimento cultural formado por diferentes elementos artísticos e não somente por um gênero musical, como é frequentemente confundido[38]. Os principais elementos que compõe o Hip Hop são: DJ, Grafite, Rap e *Breaking*. No entanto, a *Universal Zulu Nation* esclarece que a dança não se restringe ao *breaking*, incluindo também outras modalidades.

Sabemos que o movimento Hip Hop é bastante recente em estudos, portanto, procuramos sempre que possível nos apoiar nos textos disponibilizados pela *Universal Zulu Nation.* De acordo com o site da organização, a principal preocupação dos fundadores do Hip Hop é de que o público não tenha domínio sobre o verdadeiro propósito do movimento pelo fato de inúmeros rappers utilizarem-se da musicalidade para divulgar o que Bambaataa chama de "negatividade". Para tanto, o idealizador do movimento incluiu o quinto elemento do Hip Hop, ao qual refere-se como "conhecimento". Segundo a *Universal Zulu Nation,* o quinto elemento consiste em esclarecer às pessoas sobre a história e os elementos fundamentais da verdadeira cultura Hip Hop.

> Quando fizemos Hip Hop, nós o fizemos esperando que seria sobre a paz, amor, união e diversão para que as

38 Segundo dados da *Universal Zulu Nation*, a partir dos anos 1980 em diante, a indústria de Rap e os meios de comunicação têm tornado a expressão "Hip Hop" e "Rap" sinônimos, omitindo os outros elementos incluídos na cultura.

> pessoas pudessem ficar longe da negatividade que estava assolando nossas ruas (violência de gangues, drogas, auto-ódio, violência) entre os indivíduos de ascendência Africana e Latina.
>
> [...] a cultura Hip Hop é definida como um movimento que se expressa através de vários meios artísticos que chamamos de "elementos". Os principais elementos são conhecidos como MC'ing (Rap), DJ'ing, Aerosol Art, várias formas de dança que incluem Breaking, Up-Rocking, Popping, Locking e o elemento que sustenta todos: o CONHECIMENTO (BAMBAATAA, 2010).

O Hip Hop possui, pelo menos, cinco elementos básicos, podendo incluir outras manifestações que dialogam com o contexto do movimento, como é o caso do Beat Box, um tipo de percussão vocal que consiste na simulação de sons de bateria, efeitos eletrônicos, instrumentos de sopro e outros, utilizando apenas técnicas com a voz, a boca e a cavidade nasal. Posto assim, o Hip Hop vale-se de diversos elementos que se combinam a fim de disseminar ideias. A eficiência que a utilização de diferentes mecanismos de comunicação possui é apoiada por Beltrão (1977), que defende essa combinação como uma forma de tornar a mensagem mais clara e efetiva. Todos os elementos do movimento envolvem, de uma forma ou de outra, a resistência perante o sistema social.

Das danças do movimento, a mais conhecida é a *breaking*, a qual Leal (2007) afirma ter surgido das festas realizadas por Kool Herc e Grand Master Flash, em 1972. Segundo o autor, o DJ jamaicano Kool Herc batizou as danças praticadas em suas festas de *breaking* pelo fato de elas serem intensificadas durante as longas pausas realizadas com sons eletrônicos denominados *breakbeats*. As coreo-

grafias da dança se baseiam em movimentos que imitam a violência causada pelas guerras, no caso do surgimento do *breaking*, a Guerra do Vietnã. Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que os passos se fundamentam na imitação de soldados feridos ou mutilados, bem como os instrumentos utilizados na guerra. O próprio movimento comum da dança, em que o dançarino apoia a cabeça no chão e levanta as pernas girando, tem o propósito de simular as hélices de helicópteros.

Outro elemento fundamental do movimento Hip Hop é o grafite. A prática de registrar imagens é uma das artes mais antigas do mundo. Desde os primórdios da humanidade, as narrativas eram pintadas nas rochas e paredes – especialmente das cavernas. Segundo historiadores, essa prática foi considerada a primeira forma escrita. O exercício de registrar imagens em locais não preparados para essa finalidade, foi denominado *graffito* (italiano).

A utilização de paredes para inscrições continuou sendo exercida em diversos momentos da história. Todavia, a repercussão do grafite está ligada ao século XX, quando grupos exerciam resistência ao sistema político de vários países. Segundo Leal (2007), os movimentos pela paz sucedidos em países como França, Itália e Estados Unidos, foram os pioneiros para o surgimento do grafite, tal como o conhecemos hoje.

A forma de pichação (tag[39]) é considerada o primeiro vestígio do que viria a ser o grafite. Leal (2007) ressalva que a compreensão da pichação como movimento urbano

39 Tag, do inglês *tag* – substantivo: *etiqueta utilizada para marcação e identificação*. É um termo que deriva da denominação utilizada pelos grafiteiros e tem origem em Nova York, significando “assinatura”.

ocorreu na década de 1960, quando os traços de dois jovens, Cornbread e Cool Earl, chamaram a atenção da população e da imprensa da Filadélfia – EUA, que denominaram a prática como "*bombing*".

O bombardeio de traços espalhados por toda a Filadélfia influenciou inúmeras regiões urbanas dos Estados Unidos em menos de uma década. Em artigo para a revista *New York Summer Guide*, Ehrlich (2006) reforça que, ao final dos anos sessenta, essa prática florescia em regiões norte-americanas como Washington, Brooklyn e Bronx. Segundo o autor, o *The New York Times* notificou em julho de 1971, o perfil de um pichador chamado TAKI 183, disseminando a prática para grande parte da população norte-americana. Porém, o pichador conhecido como 204 Julio, utilizava pincel atômico e tinta spray nos muros da cidade já em 1968.

De início, a pichação se resumia a traços que apresentavam, em sua maioria, o apelido e o número da rua em que morava o autor. De acordo com Ehrlich (2006) e Leal (2007), as linhas de metrô tiveram papel fundamental na propagação do piche. Isso porque, os pichadores utilizaram os vagões de metrô para que seus registros percorressem vários locais. Quanto mais registros houvesse pelas cidades, mais respeitado era o autor. Desta forma, grande era a disputa de espaços entre os pichadores estadunidenses, ação que se tornou mais acirrada após a divulgação de TAKI 183, pelo *The New York Times,* em 1971[40].

---

40 Em passagem por Nova York em setembro de 2010, pudemos constatar que, h*oje, os automóveis,* principalmente os furgões e vans pertencentes a empresas de transportes, estão tomados pela prática do *bombing. Uma forma eficiente de comunicar, pois não leva os registros apenas em linhas específicas de circulação, como os metrôs, mas em todos os espaços estadunidenses.*

Para Leal (2007), a disputa entre os pichadores provocou o aperfeiçoamento da prática. Adaptando a saída da válvula das latas dos sprays para que o volume de tinta se tornasse mais intenso, desenvolveram, além de técnicas inovadoras, uma forma mais adequada não só para a criação de letras, como também desenhos. Essa prática, denominada grafite, possibilitou outra maneira de retratar o cotidiano dos territórios marginalizados e resistir ao sistema estadunidense.

Figura 6 - Foto de Ricardo Muñoz Nieva, 2010



A imagem disponibilizada acima foi fotografada por Ricardo Muñoz Nieva, no bairro do Bronx – NY. O que nos chamou a atenção nesse desenho foi o fato de o grafiteiro

ter desenhado entre a parede e a grade. O rosto, provavelmente afrodescendente, está dividido entre o muro e a grade que pode ser facilmente interpretada como prisão. Não é à toa o fato de o autor ter escolhido tal espaço. Se analisarmos a mensagem de maneira simples, podemos avaliar que a pessoa grafitada, representante de um grupo étnico específico, vive em duas dimensões: entre a liberdade conquistada – referindo-se ao período escravocrata - e a prisão imposta pelo sistema social. Outra curiosidade da imagem, é que a boca inteira está aprisionada, ou seja, impossibilitada de se comunicar. Questões como essas envolvem diretamente os temas abordados pelo movimento Hip Hop.

Embora tenhamos encontrado uma imagem que represente bem o contexto do movimento, quando se trata de grafite e *breaking*, a resistência não parece ser tão frequente quanto a resistência apresentada na música do Hip Hop. Para muitos membros do movimento, o motivo de o grafite e o *breaking* serem menos combativos que o Rap, dá-se pelo fato de que a música possibilita maior abertura para disseminação de ideias. Isso porque a prática musical envolve o discurso e a expressão, fatores importantes para o processo de comunicação, como apresentado no primeiro capítulo. Segundo Leal (2007, p. 258)

> [...] a verdade é que, embora o rap, o breaking e o grafite façam parte da mesma cultura, o rap foi o elemento que mais se identificou com a causa do povo preto e pobre [...], enquanto que o breaking e o grafite se voltaram mais para a arte, deixando pouco visível seu engajamento político.

Johnny reforça que o Rap é o elemento do Hip Hop de maior relevância: "o rap passou a ter mais destaque, eu

acho, pela própria forma de expressar. O rap, ele tem a voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do hip-hop não têm. São artes caladas!" (apud Leal, 2007, p. 156).

Apesar da generalização de Johnny, concordamos com a colocação do músico, pois, dos elementos do Hip Hop, a música possui o processo de comunicação mais efetivo. Também devemos levar em consideração que ela é o único elemento que permite a comunicação presencial com milhares de pessoas ao mesmo tempo. Certamente, como Mcluhan (2001) sustenta, a palavra falada é imediata e possui melhor comunicação quando comparada as outras formas de comunicar. Podemos arriscar dizendo que há maior comunicação em um show de Rap, que envolve a ação do controlador do microfone, contendo palavras, movimentos, gestos e expressões capazes de provocar a reação do público, do que em apresentações de dança ou o grafite – no caso de pensarmos os elementos separadamente. Para Kellner (1995, p. 232) "a afetividade do rap, os prazeres que produz e seus efeitos somáticos, relacionam-se então à conjunção de voz, música, espetáculo *performance* e participação". Assim, Leal defende que o Rap é o elemento de maior responsabilidade, denominando-o como "porta voz do movimento, tanto do lado político-ideológico quanto do sócio-cultural" (2007, p. 66). É a partir dessas considerações que tomaremos a musicalidade do Hip Hop como objeto de estudo.

2. Hip Hop: do significado à apropriação

> *O Hip Hop foi criado por jovens negros urbanos e talentosos nos Estados Unidos, que fundiram formas*

> *musicais do Novo Mundo africano e os estilos retóricos com as novas tecnologias pós-modernas. Assim como os spirituals, blues e jazz - as maiores formas de arte que emergiram dos Estados Unidos -, a música Hip Hop expressou e representou a parrhesia socrática (discurso ousado, franco e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado).*
>
> Cornel West

Kellner assimila a disseminação do Rap à década de 1980. O autor esclarece que, apesar de haver rappers pelo menos uma década antes dessa, as condições sociais[41] em que as populações marginais norte-americanas se encontravam a partir de 1980 fizeram com que a manifestação se tornasse essencial para os grupos marginais, ao mesmo tempo em que popular.

A década de 1980 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram

41 Para os homens negros entre 18 e 29 anos, o suicídio é a principal causa de morte (...). Entre 1973 e 1986, a renda real dos homens negros de 18 a 29 anos caiu 31% enquanto a porcentagem de jovens negros do sexo masculino no mercado de trabalho despencou 20%. O número de homens negros alijados do mercado de trabalho dobrou, passando de 13% para 25%. Em 1989, quase 32% dos homens negros entre 16 e 19 anos estavam desempregados; entre os homens brancos, o desemprego era de 16%. Enquanto os negros constituem apenas 12% da população dos Estados Unidos, perfazem 48% da população carcerária (...). Apenas 14% dos homens brancos que moram em grandes áreas metropolitanas já foram detidos, mas a porcentagem de homens negros é de 51% (DYSON, 1993, p. 209 apud KELLNER, 1995, p. 244).

negros e pobres. Durante esse período, houve uma queda no padrão de vida e no nível de emprego dos negros, e as condições de vida nos guetos urbanos se deterioraram com o aumento da criminalidade, o uso de drogas, a gravidez na adolescência, a AIDS, as doenças sexualmente transmissíveis, as gangues e a violência urbana (KELLNER, 1995, p. 231).

Segundo Green (2006) "um tema principal nas letras de rap é o de que o único meio de sobreviver é usar a cabeça, estar consciente e saber o que está acontecendo ao seu redor" (p. 44). Leal (2007) reforça que o membro do movimento deve ter, como dever, a propagação de seus conhecimentos.

Como apresentado, o Hip Hop surgiu da proposta de África Bambaataa em esclarecer a população marginal norte-americana por meio do entretenimento cultural, não assumindo apoio à criminalidade. De acordo com os discursos de Bambaataa e com o conteúdo disponibilizado pela *Universal Zulu Nation,* o Hip Hop deve ser usado como um veículo de conhecimento, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor, respeito e responsabilidade através da recreação.

A sugestão de Bambaataa foi a de alterar a violência física exercida pelas gangues do Bronx, para disputas intelectuais, ou seja, de que as gangues passassem a se enfrentar por meio de eventos organizados – ou não, em que seus representantes formados por MCs, DJs, dançarinos e grafiteiros, competissem através de manifestações culturais. Shusterman (2006, p.73) sustenta que o idealismo do Hip Hop é de que a violência pode "ser canalizada em formas simbólicas e artísticas que são mais produtivas do que destrutivas em seu grande poder". Assim, a violência transfere-se para um meio estético que ocorre através da

rivalidade artística. Para o autor, a chave para se compreender o Hip Hop é que a violência se exprime em expressões poéticas, "combates simbólicos, líricos e rítmicos que não destruirão corpos, mas aguçarão a mente, animarão o espírito e criarão uma gloriosa tradição artística que pode ajudar no crescimento do orgulho cultural, perfil social e potencial econômico dos afro-americanos" (2006, p. 73).

Kellner (1995, p. 230) argumenta que "a melhor maneira de considerar o rap em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política". De acordo com o autor, por ter havido mudanças na situação social dos grupos marginalizados, pode-se considerar a década de 1980 um marco na afirmação do Rap, como cultura marginal que transmitia as experiências e as condições dos afro-estadunidenses, que viviam em territórios violentos. Kellner ressalta que o Rap transformou-se "num poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das oportunidades de progresso, quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema" (p. 231).

Todavia, quase tudo o que é criado pode ser adaptado de forma positiva ou negativa e para diversos fins. Com relação ao Rap, Kelnner ressalta que, "enquanto alguns glorificam a vida de gângster, as drogas e as atitudes misóginas, outros contestam essas intervenções problemáticas, usando o rap para expressar valores e políticas muito diferentes" (p. 231). No caso do Hip Hop, muitos líderes se queixam que, ultimamente, o movimento está assimilado à criminalidade, ou seja, está sendo identificado como oposto à sua verdadeira proposta. Isso porque, inúmeros indivíduos se apropriaram

do movimento para disseminar o conteúdo da vida *gangsta*[42]. Os temas abordados pelo estilo Gangsta Rap, em sua maioria, relatam o cotidiano das gangues norte-americanas com foco na violência, na relação com a polícia, o consumo de drogas ilegais entre outras questões. Não podemos deixar de citar que as letras também abordam a crítica social, porém a mensagem sempre remete ao mundo do crime como algo interessante e positivo, contrariando, assim, o real idealismo do movimento. Snoop Doggy Dogg (1971) representa a vida gangsta em "*Vato*" (Mano):

> Eu estava de boa, lá na minha quebrada
> 21st Lado Leste da praia
> Um filho da puta veio pra cima de mim
> Falando merda com seus manos como se fosse um gangsta nato!
> Perguntando de onde eu vim e ia chegando mais perto
> Gangbang é minha vida, vou furar um desses malucos
> Tem coisas que nunca mudam
> Os otários não respeitam nada além das gangues
> O que você tá vendo é o que acontece, mas Dogg é a lei
> Eu faço esses malucos correrem como em uma maratona
> Pequenos G's tentando vir pra cima de mim
> Falando que vão pegar minha corrente e vão levar embora
> Mas eles não sabem que assim que chegarem perto é tic tac toe,
> 3 otários deitados no chão (Cuidado)
> Yea, isso aconteceu ontem, na West onde as balas voam
> Eu ouvi um Ese dizer...
> [...] Eles continuaram falando e foram longe demais
> Então Snoop foi direto pro porta-malas do carro (Ele pegou o que?)

42 Modo de vida que desafia o sistema de forma delinquente.

Ele pegou uma arma e eles começaram a correr
Ele começou a atirar e então ele descarregou o pente... PLOW!!!
Eu não seria o negro que eu sou
Se não batesse e atirasse na boca de uns malucos
Caralho
Snoop mantém os pés nas ruas
Sempre na capa das revistas
E ando com os manos que tem pistolas
Você nunca viu um bandido como eu
Você nunca viu um gangsta como eu [...] [43].

A fim de entender a disseminação do Gangsta Rap, procuramos nos apoiar em textos e entrevistas com membros do movimento Hip Hop. Segundo relatos, a mídia é a principal difusora desse estilo de Rap. É interessante observar que, tanto as referências americanas como as brasileiras,

43 *I was chilling, right around my way, / 21st Eastside at a beach,/ This motherfucker ran up on me,/ Talking shit wit his homies like he was / A straight... G! Asking where I'm from while he running up, Gangbang/ my set'll nag one of them,/ Some things, sons they just won't change,/ Fools dont respect nothing but the gang bang,/ What's seen is what's sawn, Dogg is the law, I hate you, niggas running like a marathon, Lil G's tryna creep on / the east wit it, Talking bout they gon get my chain/ and they gon leave with it./ But they dont know, once they get close its tic tac/ toe, 3 motherfuckers laid on the floor (Watch out),/ Yea this happened yesterday, on the West they Spray/ I Heard an Ese Say.../ He said.. / They kept fucking and it went too far,/ So Snoopy he went straight to the trunk of his car/(And what he get?), he got his gun and they start / running hard, he started firing and then he just / charged... / PLOW!!! / I wouldn't be the nigga that I am / If I didn't pop niggas in their mouth. / God Damn / If Snoop a keep a foot on the streets / And lead and cover the sheets / Run wit them niggaz wit the heat / You never seen a thug like this / You never seen a dub like me.* DOGG, Snoop Doggy. The Blue Carpet Treatment, 2006. Audio. Tradução nossa

relacionam a difusão do Rap às trilhas sonoras de eventos proibitivos apresentados pelas mídias.

Tratando da mídia norte-americana, Shusterman (2006) acredita que ela seja a responsável pela discriminação do Hip Hop, já que veicula apenas a má conduta de alguns idealizadores do Gangsta Rap, além de apresentar somente a violência, quando aborda o cotidiano dos territórios marginalizados.

> Por mais de 15 anos o *rap* vem se tornando o principal símbolo cultural americano da violência; demonizado na figura ameaçadora dos jovens negros incontroláveis do gueto; transformado em alvo pela mídia, polícia, e até por uma longa lista de importantes políticos incluindo nossos últimos presidentes. A história do *rap* criada pela mídia é definida pela violência, estendendo-se desde a descoberta da mídia do *rap* com a “selvageria” do estupro no Central Park em 1988, até as revoltas ocorridas em Los Angeles no ano de 1992, chegando ao indiciamento de Doggy Dogg por homicídio no fim de 1993, e mais recente, às aparentemente relacionadas mortes de dois jovens superastros do *rap* – Tupac Shakur e Notorious B.I.G., que eram famosos não só por sua música, mas pela violenta disputa entre si que fortaleceu a longa rivalidade entre os *rappers* da Costa Leste e da Costa Oeste (SHUSTERMAN, 2006, p. 69).

Não diferente, Herschmann (2000) relaciona a difusão do Hip Hop brasileiro aos chamados arrastões[44], sucedidos no Rio de Janeiro, em 1992 - mesmo ano das revoltas ocorridas em Los Angeles. Para o autor, a forma como a mídia colocou os arrastões criou um clima de histeria na população, marcando a imagem estigmatizada dos jovens marginalizados do Rio de Janeiro. De acordo com os seus

44 Atos delinquentes praticados em massa, nas praias do Rio de Janeiro.

relatos, eventos como os arrastões eram frequentes nas praias cariocas, muito antes do episódio ocorrido no ano de 1992. Assim, podemos imaginar que a sequência de imagens selecionadas pela mídia para veiculação, tanto nacional quanto internacional, tais como as apresentadas por Herschmann (p. 14): "correrias desenfreadas, brigas, gritos e confusões envolvendo jovens marginais e a polícia", contribuíram para que a mídia criasse a relação entre criminalidade exacerbada e o surgimento do Hip Hop no Brasil.

Cabe ressaltar que muito pouco do que a verdadeira ideologia do Hip Hop procura difundir é apresentado pela mídia. Nos Estados Unidos, grupos como o Public Enemy e KRS-One, que procuram distribuir mensagens a partir da proposta de Bambaataa, não têm destaque como Snoop Doggy Dogg e outros grupos e cantores de Gangsta Rap. Tal fenômeno decorre do fato de que, segundo Shusterman (2006, p. 70), "as corporações há muito sabem que a violência vende; mas isso, é claro, não é apenas uma "coisa do *rap*"; é só lembrar dos filmes de ação e do comércio de armas". Como exemplo das vendas, o autor apresenta episódios em que os rappers envolvidos com a criminalidade venderam muito mais discos quando apareceram na mídia, através de matérias jornalísticas.

Assim, pensamos que a combinação de lançamentos de discos com notícias policiais, pode aumentar/elevar o interesse do público. Citando Snoop Doggy Dogg, Shusterman apresenta que o indiciamento do rapper por homicídio, ocorrido em 1993, fez com que seu álbum de estreia se esgotasse antes mesmo de ser lançado. Quanto a isso, Kellner (1995) reforça que o Rap "quanto mais ofensivo, mais comentado e consumido" (p. 251). Fato curioso é que, segundo Ricardo

Piccinato (2008), Snoop Doggy Dogg é garoto propaganda de inúmeros produtos dos EUA, tais como cervejas, telefones celulares, chicletes, roupas e até de um tipo de cachorro quente com o nome de "Snoop Doggs". O rapper também é personagem principal de um jogo violento de vídeo game que retrata o cotidiano gangsta chamado "Def Jam" – nome de uma das principais produtoras de Hip Hop de Nova York. Nesse jogo, a cada vitória em brigas de vale tudo nas ruas estadunidenses, o jogador ganha dinheiro para investir não só em habilidades físicas, como em roupas e jóias. As roupas, por sua vez, possuem as mesmas marcas utilizadas pelos rappers na vida real. Quanto mais roupas caras e jóias o jogador possuir, mais popularidade e respeito ele terá perante o público.

O recorte que a mídia produz, tanto do cotidiano dos territórios marginalizados, quanto do conteúdo do Hip Hop, provoca a desaprovação social. Impulsionada pela mídia, a imagem do Hip Hop passa a ser generalizada, diminuindo assim, a visibilidade do verdadeiro ideal do movimento. Kellner (1995), referindo-se ao jornalismo estadunidense, ressalta que "durante os últimos meses de 1993 e do início de 1994, foram publicados literalmente centenas de artigos mensais sobre rap e violência, e noite após noite viamse ataques ao rap na televisão [...]" (p. 250). Para o autor, o jornalismo produz a assimilação do Rap como o causador do aumento da violência e dos distúrbios sociais. Desta forma, ressalta que os jovens negros são, sem dúvida, o grupo mais estigmatizado da atualidade, o que é sintomático da forma como são apresentados pela mídia.

O sucesso alcançado pelo Gangsta Rap colabora para o surgimento de inúmeros grupos do estilo musical. Abordando ideias delinquentes e glorificando o poder aquisitivo em

suas letras, muitos rappers se vestem com roupas de grife ou marcas reconhecidas e apresentam-se cheios de jóias, como cordões e medalhões de ouro, anéis, cintos, brincos de diamante e, até mesmo, dentes de ouro. Aproveitando o sucesso do Hip Hop, grandes marcas patrocinam os rappers que também as incluem em suas letras. Em "*Low*" (Baixo), de Flo Rida e T-Pain, aparecem duas de roupas:

> A gata usava um jeans da *Apple Bottom* (jeans)
> Botas com pele (com pele)
> A boate toda olhava pra ela [...]
> Eles usam calças largas e suadas
> E tênis *Reeboks* com tiras (com tiras) [...][45]- (grifo nosso).

Na letra de Jay –Z "*That's How You Like It*" (É assim que você gosta):

> Eu preciso de um bandido que me proteja
> Do-rag, *Nike Airs* para combinar
> Não há nada de errado com isso...
> É assim que eu gosto, baby.
> Onde estão meus bandidos?
> Eu adoro camiseta branca
> Botas *Timberland*, você as tem, é um fato
> É assim que eu gosto, baby[46] - (grifo nosso).

---

45 *Shawty had them Apple Bottom jeans (Jeans) / Boots with the fur (with the fur) / The whole club was lookin at her / Them baggy sweat pants / And the Reeboks with the straps (with the straps).* RIDA, Flo; T-Pain. Low, 2008. Audio. Tradução nossa.

46 *I need a thug that'll have my back / Do-rag, Nike Airs to match / Ain't nothin' wrong with that / That's how I like it, baby / Where my thugs at? / White T-Shirt, I love that / Timberland boots, you does that, it's a fact / That's how I like it, baby.* BEYONCÉ. Dangerously in Love, 2003. Audio. Tradução nossa.

A transformação de cantores de Gangsta Rap em astros da música é muito discutida em estudos que procuram desvendar se o conteúdo violento e a ostentação de objetos valiosos possuem ou não o poder de influenciar jovens dos territórios marginais, bem como outros que se identificam com os grupos gangstas. E essa é a maior preocupação dos idealizadores do Hip Hop. A página da *National Zulu Nation* disponibiliza diversas mensagens para o público de Hip Hop, com foco nos jovens afrodescendentes. Sobre o aspecto da influência e o conteúdo das letras de Gangsta Rap, Africa Bambaata (2010) chama a atenção:

> Devido à falta de conhecimento sobre o conjunto da cultura Hip Hop, muitos jovens de nosso mundo estão errados em pensar que atividades como: fumar, beber, vestir grife, carregar arma ou ir para clubes de strip, são "Hip Hop". Hip Hop está sendo retratado negativamente por muitos artistas que trabalham o elemento Rap e essa negatividade é normalmente instigada e promovida pela indústria fonográfica e de várias outras empresas que exploram a cultura em detrimento da juventude do estado de espírito e moralidade. A Universal Zulu Nation acredita que há uma diferença de falar sobre a negatividade (ativismo) e promovê-lo como um estilo de vida desejável. Gangsters, proxenetas, michês e muitas outras palavras depreciativas, uma vez usadas contra nós, agora são trabalhadas por conta própria no nosso vocabulário cotidiano. Os nossos antepassados que lutaram e morreram tentando nos libertar destas doenças e mentalidades de escravos estão, provavelmente, virando no túmulo! Bambaataa pede que você pense apenas isso: "Como diabos nós viramos de deuses para cães?

O conflito, entre o verdadeiro propósito do Hip Hop e a predominância do estilo Gangsta na mídia, provocou o

surgimento de grupos como o Public Enemy que, diferente dos idealizadores do Gangsta Rap, elaboram discursos positivos e contra o sistema estadunidense, inspirados em líderes como Martin Luther King Jr. e Malcolm X e grupos ativistas como os Panteras Negras. Segundo Leal (2007), a partir desse momento o questionamento ganhou forças e tornou-se fundamental na música Rap, que passou a ser vista como "uma espécie de trilha sonora de conscientização afro-americana" (p. 91). Enquanto os rappers gangstas vestem roupas de grife e jóias caras, os membros do Public Enemy, como exemplo, apresentam-se com vestimentas africanas e medalhões artesanais, geralmente com desenhos do continente africano, que são conhecidos como "zulus". O líder do grupo, Chuck D, esclarece que

> O Public Enemy trabalha sua carreira diferente de qualquer outro grupo. Trabalhamos em cima de performances que autentiquem aquilo que estamos cantando e temos um compromisso muito grande com nossa comunidade, com nossos semelhantes, com indivíduos negros ou não, que se identifiquem com nossa mensagem, que se indignem com a arrogância do governo de George Bush, que acreditem que possamos ter um mundo mais igual. Para isso usamos o rap como instrumento de divulgação de nossas idéias [...] (apud RICHARD, 2005, p. 64).

A música "*Fight the Power*" (Combata o Poder) do Public Enemy apresenta a proposta do grupo:

> [...] Enquanto o ritmo é feito para dançar (curtir, pular)
> O que conta são as rimas
> Feitas para preencher sua mente
> Agora que vocês perceberam que o orgulho chegou [...]

> Revolucionar faz a diferença, nada é novo
> Pessoas, Pessoas, nós somos os mesmos
> Não, não somos iguais
> Porque nós não conhecemos o jogo
> O que precisamos é estar ligados, não podemos desleixar
> Você diz o que é isso?
> Meu amado (povo) vamos ao assunto
> Auto defesa mental em forma
> Você precisa lutar pelo que você sabe [...]
> Porque eu sou negro e tenho orgulho
> Estou pronto, hiper e plugado
> A maioria dos meus heróis não aparece em nenhum pôster [...][47].

Importa acrescentar que, quase todos os cantores e grupos de Rap que estão na indústria do entretenimento, sejam adeptos da proposta de Bambaataa ou gangstas, abordam também em suas canções o tema relacionamento amoroso.

A prática de incluir temas genéricos em meio a resistências e violências, talvez se justifique pelo fato de servirem como "passe" para a indústria do entretenimento. Snoop Doggy Dogg produz letras sobre a violência, faz apologia às drogas - em especial o consumo da maconha, ostenta seu poder aquisitivo e sua sexualidade bruta, porém, den-

47 *[...] As the rhythm designed to bounce / What counts is that the rhymes / Designed to fill your mind / You realize that pride has come [...] / To revolutionize make a change nothin's strange / People, people we are the same / No we're not the same / Cause we don't know the game / What we need is awareness, we can't get careless / You say what is this? / My beloved lets get down to business / Mental self defensive fitness / You gotta go for what you know [...] / Cause I'm Black and I'm proud / I'm ready and hyped plus I'm amped / Most of my heroes don't appear on no stamps. Various artists.* MTV Presents Def Jam: Let the People Speak. Def Jam, 2001.audio. *Tradução Nossa.*

tre suas músicas, encontram-se letras que abordam sentimentos amorosos, como em "*Beautiful*" (Linda):

> Há alguma coisa em você
> Linda, eu só quero que você saiba que
> Você é minha garota favorita...
> Há alguma coisa em você...
> Você vai se amarrar, na nova onda do Snoop
> Vamos gata, você tem que entrar na dança
> Não brinque com o mano que está por cima
> Yeah-yeah, você sabe que eu estou sempre na boa
> Manda ver, faça o que você sabe
> Tome um drinque, entre no clima [...].

No início do século XXI, muitos nomes da música pop norte-americana se apropriaram dos costumes do movimento Hip Hop. Músicos como Madonna, *Justin Timberlake*, Christina Aguilera, Jennifer Lopez, Fergie, Britney Spears, Nelly Furtado, entre outros, incorporaram em seus trabalhos elementos do movimento, sendo os mais comuns o ritmo, as roupas e a dança. Parcerias com famosos nomes do Rap também se tornaram comuns. Rappers como Snoop Doggy Dogg, Akon, Jay Z e Ludacris, são apenas alguns exemplos. Todavia, as letras abordadas pela música pop não fazem referência a essência do movimento, tão pouco ao conteúdo gangsta. Na maioria das vezes, apresentam o tema relacionamento amoroso - dominante em quase todas as letras dos artistas pop citados.

O fato de os cantores e grupos de música pop norte-americana buscarem referências na cultura Hip Hop funciona como uma troca. As parcerias também colaboram para que os rappers se tornem mais populares e alcancem

outros grupos sociais, já que a música pop norte-americana é a música mais disseminada pelos veículos de comunicação de massa de inúmeros países, dentre eles, o Brasil.

3. Hip Hop à brasileira

> *Não somos nós que trazemos para o Brasil arma e munição contrabandeada; não somos nós que fazemos campanhas contra as drogas e, ao mesmo tempo, permitimos que elas entrem por nossas fronteiras. Não são de nossas comunidades que saem os governantes da nação. Pois bem: não somos culpados pela decadência desta grande nação. Jamais destruiríamos o que nos custou muito sangue e suor. O rap surge na década de 90 como um grito de alerta de um povo cansado de ser reprimido e excluído. Queremos só o que é nosso. Basta de violência racial. Reparações já!*
>
> Rapper Big Richard

Por se tratar de uma manifestação que prioriza o discurso resistente frente à sociedade segregada, o Hip Hop tornou-se exclusivo em cada lugar que o adotou como meio de comunicação. Na perspectiva de Richard (2005, p. 24) "apesar de ter sua estrutura original formada nos EUA, a cultura do Hip Hop é característica de cada nação – o movimento sempre tende a retratar a realidade local". Leal partilha da mesma ideia do autor ao afirmar que em cada país o movimento adquiriu uma linguagem própria, de acordo com a realidade ali existente.

O Hip Hop chegou ao Brasil no início da década de 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes

e de poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. O movimento começou com o encontro de jovens, em sua maioria, afro-brasileiros, na Rua 24 de Maio. Os jovens se reuniam para praticar o *breaking*, fazendo da dança, o primeiro elemento do movimento a ser exercitado no Brasil.

Na medida em que o *breaking* ia se popularizando, a busca por novidades tornava-se acirrada entre os Djs que competiam para tocar sons cada vez mais diferenciados. Porém, na década de 1980, quase não havia produtos e informações referentes ao movimento Hip Hop. Assim, o acesso ao conteúdo estadunidense só era possível através de viagens e poucos discos e revistas importadas. Herschmann (2000) apresenta o início do contato dos brasileiros com o Hip Hop:

> Boa parte do que os discotecários ganhavam era reinvestido numa rede de couriers que viajavam periodicamente para Nova York e Miami a fim de comprar essa produção musical, aqui ainda inédita. Esses couriers podiam ser empregados de agências de turismo e de companhias aéreas, ou mesmo os próprios Djs que chegavam a Nova York pela manhã, faziam os contatos e retornavam no mesmo dia, em voos noturnos (p. 24-25).

Para o autor, essa compra perdurou até a década de 1990, quando o acesso às produções internacionais fonográficas tornou-se global.

Como antes dessa década não havia muitas informações sobre o que realmente significava o movimento Hip Hop norte-americano, a música era a principal ponte dos brasileiros ao acesso da cultura afro-estadunidense. Isso porque o interesse brasileiro se limitava ao ritmo e à dança. Com relação a isso, Herschmann (2000, p. 24) ressalta que "as letras da música negra norte-americana, que fazem

referência às políticas raciais e culturais, não eram por eles compreendidas", o que justifica o interesse exclusivo pelo ritmo e o fato de os dançarinos terem apelidado o discurso do Hip Hop como "tagarela".

Por esse motivo, até quase o final da década de 1980, as músicas de Hip Hop produzidas no Brasil não apresentavam discursos de resistência. Com o desenrolar da globalização, tanto o aumento das produções midiáticas acerca do Hip Hop, como a possibilidade dos grupos marginalizados expressarem resistência marcaram o início do processo de tradução do Hip Hop no Brasil. Grupos e DJ`s como Thaíde, Dj Hum e Racionais MC`s foram os precursores dessa tradução. De acordo com o artigo "História do Hip Hop no Brasil. Como tudo deu início", disponibilizado na página Black Sound (2010), Thaíde e Dj Hum apresentaram uma das primeiras letras com conteúdo crítico-social. A música "Homens da Lei" chamou a atenção sobre a violência policial em São Paulo, Osasco e ABC Paulista:

> Cuidado povo de São Paulo, de Osasco e ABC
> A polícia paulistana chegou para proteger
> Policial é marginal e essa é a lei do cão
> A polícia mata o povo e não vai para a prisão
> São homens da Lei; reis da zona sul
> Vestidos bonitinhos com o seu traje azul
> Somem pessoas; onde enfiam eu não sei
> E não podemos dizer nada, pois não somos da Lei
> Oh! Meu Deus quando vão notar
> Que dar segurança não é apavorar
> Agora não posso mais sair na boa
> Porque ela me pára e me prende à toa
> Não adianta dizer que ela está errada
> Pois a Lei é surda, cega e mal interpretada [...].

Segundo Richard (2005), o primeiro álbum de Hip Hop, chamado "Hip Hop Cultura de Rua", foi uma coletânea de músicas de rappers, Djs e grupos como Thaíde & Dj Hum, MC/Dj Jack, Código 13, entre outros, lançado em 1988, pela gravadora Eldorado. A música "Homens da Lei" fez parte dessa coletânea.

Pode-se dizer que o registro desse disco marcou o início da utilização do Hip Hop como resistência perante o sistema social brasileiro. A letra de "Homens da lei" apresenta questionamentos referentes ao contexto dos territórios marginalizados brasileiros. Isso porque, segundo Ricoeur (2004, p. 19), "cada sociedade retranscreve os signos transnacionais, adapta-os, os reconstrói, reinterpreta-os, reterritorializa-os, ´ressemantiza-os`". (apud MATTELART, 2005, p. 98). Para Ricoeur, a tradução é o pressuposto fundamental da troca entre culturas.

> A tradução não se reduz a uma técnica praticada espontaneamente por viajantes, comerciantes, embaixadores, passantes, trânsfugas e, em termos profissionais, pelos tradutores e pelos intérpretes: ela constitui um paradigma para todas as trocas, não apenas de língua para língua, mas também de cultura para cultura (apud MATTELART, 2005, p. 99).

A pressuposição que Mattelart apresenta acerca da tradução, é que "as línguas não são estranhas umas às outras a ponto de serem intraduzíveis" (p. 99). Desta forma, entendemos que tanto o Hip Hop brasileiro, como outros movimentos do gênero adotados por diferentes países, são processos de tradução que envolvem, além das características básicas oferecidas pelo gênero, como modo de se vestir, gesticular, cantar, falar e se posicionar perante a vida social, outras próprias do contexto social local. Referindo à ideia de tradução,

Ortiz (1994) entende como um procedimento decorrente da mundialização. Para o autor, "o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens [...]" (p. 30).

Segundo Ortiz, as trocas internacionais possibilitam diversidades que determinam estilos e registros particulares. Assim, a cultura mundializada "envolve certamente outras manifestações, mas, o que é mais importante, ela possui uma especificidade, fundando uma nova maneira de "estar no mundo", estabelecendo novos valores e legitimação" (p. 33). O autor acrescenta que cada cultura possui seu próprio centro, podendo integrar elementos de culturas internacionais, desde que adaptados à sua rotação, ou seja, "supõe-se o contato de grupos provenientes de dois universos diferentes, e como resultado, mudanças nos padrões culturais de um ou de outro grupo" (p. 74). Sobre o novo produto, Pinheiro (1995) esclarece que "inserido no fluxo de importação/exportação de materiais linguísticos e históricos, libera-se da imitação embevecida e turística do que vem de fora" (p. 42).

As colocações apresentadas remetem a uma antropofagia cultural, aos moldes da proposta de Oswald de Andrade (1928). Andrade apresenta a antropofagia como uma prática de reinvenção: devoração cultural das técnicas importadas para reelaboração com autonomia, assim, convertendo-as em um novo produto. Esclarecendo o conceito, Haroldo de Campos ressalta que a antropofagia oswaldiana

> [...] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de de-

> sapropriação, desierarquização e desconstrução (1983, p. 108 apud SILVA, 2007, p. 56-57).

Desta forma, não ocorre uma imitação, mas uma experimentação daquilo que é exterior. Diniz (2007) esclarece que no processo antropofágico acontece a devoração, deglutição e degustação do que vem de fora, sem subordinação às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia. Posto assim, é possível entender o rapper brasileiro como um "canibal", o "bárbaro tecnizado". Segundo Diniz, "o *bárbaro tecnizado*, expressão de Keyserling incorporada por Oswald em seu projeto cultural, devora seus inimigos externos para adquirir, com nobreza e força, seu poder, conhecimento e técnica" (p. 2). Assim, o processo de tradução cultural - canibalismo do bárbaro tecnizado - é visto como riqueza cultural, pois, como assegura Silva (2007, p. 55) é o intercâmbio que "mantém a cultura aquecida e viva". Como coloca a autora, no "Manifesto Antropofágico", Oswald de Andrade nos alerta sobre "a necessidade de conviver com outras culturas, aprendendo com elas e, por meio dessa assimilação transformando a nossa própria cultura" (p. 90). Deste modo, o rapper brasileiro, "líder-comunicador", "bárbaro tecnizado", ocupa o papel de "tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura" (DINIZ, 2007, p. 2).

No Brasil, as maneiras de construir o Hip Hop se diferenciam de acordo com as possibilidades do local. O beat box - percussão vocal -, como exemplo, foi melhor explorado, já que a população marginal brasileira não é beneficiada pelo acesso facilitado aos equipamentos eletrônicos, como ocorre nos Estados Unidos. No Brasil, o custo elevado dos aparatos técnicos e a impossibilidade de trabalhar como a

matriz norte-americana, provocou, de início, a utilização de aparelhos comuns de reprodução de fitas magnéticas, conhecidas popularmente como fitas cassete. O microsystem, não só permitiu a reprodução das músicas, como a gravação delas. Em muitos casos, eram comuns as gravações de Rap, envolvendo apenas o discurso acompanhado do beat box.

Outro aspecto que também se diferencia do contexto norte-americano são as marcas de roupas e as jóias. Grande parte dos membros mais reconhecidos do movimento Hip Hop brasileiro não ostentam o poder gerado por esse consumo. Isso porque, as roupas de marca que oferecem o estilo sportswear como Adidas, Nike, Reebok, entre outras têm custo alto no país. Desta forma, muitos rappers apresentam um estilo semelhante ao norte-americano, porém com roupas de valor acessível e jóias de prata ou aço cirúrgico - materiais que custam menos que os cordões de ouro utilizados pelos rappers norte-americanos. Em entrevista para Whiteman (2010), jornal Folha de S. Paulo, o rapper Munhoz ressalta que se vestir no contexto do Hip Hop norte-americano, custaria para o brasileiro em média, R$ 1.000,00 por conjunto, o que se torna inviável.

Tratando-se da música, diferente dos Estados Unidos, no Brasil o estilo Gangsta Rap não obteve tanto sucesso. Os rappers mais famosos do país, geralmente abordam as situações sociais e o cotidiano dos indivíduos marginais de forma crítica, a fim de alertar a população e questionar o sistema. De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001, p. 38), o ponto de vista do rapper Gog, é o mais respeitado pelo movimento brasileiro:

> Temos um compromisso não somente com a música, mas também com a questão social, inclusive a de não incenti-

> var em público o uso de qualquer droga, seja ela a pinga ou a maconha. Uma vez em cima do palco, você é um líder e pode influenciar muita gente. (GOG, 2010)

Sobre as adaptações apresentadas, entendemos como um resultado do processo de mundialização sugerido por Ortiz (1994). O autor esclarece que "a especificidade da matriz cultural permanece enquanto diferença, atuando como filtro seletor do que é trocado. As culturas seriam assim definidas internamente, tendo a capacidade de reinterpretar os elementos estranhos, oriundos de ´fora`" (p. 76).

Referindo-se aos aspectos sociais, é acreditável refletir que o Hip Hop brasileiro foi empregado para, além de denunciar a situação dos grupos afro-brasileiros e daqueles que se identificam com o conteúdo sugerido pelo movimento, trabalhar a reeducação dos jovens habitantes dos territórios marginalizados. E essa questão, apesar de sugerida por África Bambaataa, tão pouco difundiu no contexto norte-americano.

Em passagem pelo Brasil, no ano de 1999, para participar do Festival DuLôco: Cultura Hip Hop em Festa, ocorrido nas unidades do Sesc Belenzinho e Itaquera, ambos localizados na cidade de São Paulo, África Bambaataa revelou gostar muito mais do Hip Hop do Brasil e de países como França, Alemanha, África do Sul, entre outros, do que do Hip Hop dos Estados Unidos. O idealizador do movimento justificou que o Hip Hop desses países possui expressões verdadeiras, diferente do movimento norte-americano que se distanciou das origens reivindicativas e libertárias.

Assim, o Hip Hop brasileiro tem apresentado, nos últimos anos, preocupação especial nas questões que envolvem a reeducação dos jovens marginalizados. A música

"Atitude Errada", de M.V. BILL, apresenta de forma transparente a intenção em educar:

> [...] M.V.BILL está de volta tentando conscientizar vocês
> Parando pra pensar botando a cabeça no lugar
> Pedindo a Deus para nos ajudar
> Sem armas, unidos, sem violência entre nós
> Vamos ter a certeza que na luta não estamos sós
> Discussão, pancadaria não te leva a nada
> Ignorância não para, não para, não para, não para
> Tapa na cara, soco no olho, tiro no peito, sangue no chão
> Tem que ser trocado por um simples aperto de mão
> Entre irmãos informação necessidade
> Apesar de ser uma letra pode se tornar verdade
> Depende dela, depende dele, depende de mim, depende de você
> A vida é curta, procure alguma coisa boa pra fazer
> Parar de se matar, nosso inimigo é outro
> Prejudicado nessa guerra apenas nosso povo [...]
> O problema da comunidade é a falta de informação
> Sem referência larga a escola, cabeça virada vira ladrão
> Droga confunde a cabeça, você não tem dinheiro então
> Rouba, deu mole malandro foi preso sai desse jogo agora
> Tá fora, chega de guerra, chega de morte, chega de sangue
> chega de tiro, se continuarmos o nosso povo está perdido
> A união não pode ser feita com a garrafa
> pro bar, pro bar, pro bar se acabar na cachaça
> Não vai ser a solução para acabar com o seu problema
> Brigar com seu irmão agradando ao sistema [...]
> Se liga parceiro na ideia que M.V.BILL vai te dar
> Já tem a polícia na rua que é para bater, para matar
> Enquanto eu falo a verdade você só pensa em beber
> Só pensa em mulher sem camisinha, assim tu vai morrer
> É preciso união, é preciso informação, para acabar, para acabar

> parar de brigar, parar de beber demais
> porque desse jeito vai ser difícil encontrar a paz
> A solução do problema não é puxar o gatilho
> Pode começar dando educação para o seu filho
> Não se acabe nas drogas espere chegar sua hora
> M.V.BILL adverte quem com a droga se mete
> Acaba na vala boiando, otário, furado, crivado de bala
> Com um tiro no peito e na cara
> 3 2 1, 1 2 3 M.V.BILL querendo ver a união na cabeça de vocês [...].

Outra influência norte-americana acerca do Hip Hop é que, no Brasil, existem inúmeras organizações não-governamentais que, assim como a *Universal Zulu Nation,* oferecem conteúdos diversos para os jovens que habitam os territórios marginalizados brasileiros. Organizações como a Central Única de Favelas (CUFA) e o Movimento Enraizados trabalham com palestras sobre temas diversos, mostras, oficinas e cursos gratuitos, tanto sobre o desenvolvimento dos elementos que compreendem o Hip Hop, como capacitações profissionais diversas, de acordo com as necessidades locais. Tendo o rapper M.V. BILL como um de seus fundadores, a CUFA disponibiliza em seu site oficial, http://www.cufa.org.br/, algumas de suas atividades:

> Agindo como um polo de produção cultural desde 1999, por meio de parcerias, apoios e patrocínios, a CUFA forma e informa os cidadãos do Rio de Janeiro e dos outros 25 Estados brasileiros, além do Distrito Federal. Dentre as atividades desenvolvidas pela CUFA, há cursos e oficinas de DJ; Break, Graffiti, Escolinha de Basquete de Rua, Skate, Informática, Gastronomia, Audiovisual e muitas outras. São diversas ações promovidas nos campos da educação, esporte, cultura e cidadania, com mão-de-obra própria (CUFA, 2010).

Não diferente, o Movimento Enraizados esclarece em seu site, http://www.enraizados.com.br/, que

> [...] é uma organização de juventude que trabalha em rede, está presente em 17 estados brasileiros e em 10 países, utiliza além das artes integradas do Hip Hop, o audiovisual, o teatro e a comunicação alternativa como ferramentas para exigibilidade de direitos humanos. Atualmente, tem como objetivo principal a formação e orientação de militantes e grupos artísticos para criação de novas instituições de base com foco no protagonismo juvenil, para que juntos possamos interferir no processo social para o combate às desigualdades (Movimento enraizados, 2010).

Assim, as organizações apresentam a ideia de que, grupos de diversos locais se apropriam dos modos de vida de outros, a fim de transformar algo, neste caso, a transformação cultural e social dos grupos marginalizados das sociedades.

Desta forma, é possível pensar a importância dos meios de comunicação na propagação de informações diversas. Assim como Martín-Barbero (2003), consideramos os meios como mediadores vitais na constituição da experiência popular urbana, de modo que, cada grupo absorve e traduz aquilo que deseja ou acredita ser necessário para si. No caso do Hip Hop, ele será único, na medida em que oferece suporte para a resistência, de acordo com a situação e as possibilidades de cada local.

[4]



Considerações
BLUES E HIP HOP

As práticas culturais Blues e Hip Hop fazem parte de uma história marcada pela batalha dos afrodescendentes contra a situação social do grupo em diáspora. A insistência em encontrar um lugar admissível onde a segregação afirmou e, ainda afirma presença, faz parte da luta dos afrodescendentes em alcançar o reconhecimento como um grupo pertencente aos países que, há pouco, os havia explorado. Como forma de amenizar o sentimento gerado pelos problemas suportados desde a chegada ao Continente Americano, procurou-se remontar a estrutura cultural africana, tendo a música como pilar das manifestações culturais. Isso porque, por meio da memória, a cultura foi a única amostra possível de ser transportada no período escravagista. Mesmo assim, em terras americanas, quaisquer comportamentos originais africanos foram proibidos.

A religiosidade africana, inteiramente evitada, foi substituída pela religiosidade dominante da região sulista estadunidense, o que possibilitou ao grupo, de certa forma, reencontrar a musicalidade. Essa atitude de impedir o desenvolvimento da cultura africana fundamenta-se, não só nas questões apresentadas como o receio da comunicação entre os escravos, mas também na visão uniculturalista estadunidense. Como nos lembra Barbosa (2006), o uniculturalismo constrói-se como um parâmetro que determina quais práticas e teorias devem sobreviver. No caso do encontro cultural África e Estados Unidos, se torna claro que as manifestações culturais africanas seriam evitadas pelo sistema. Desta forma, a junção dos fatores controle-social + uniculturalismo foi responsável pelas novas manifestações que surgiriam em seguida ao período escravagista: culturas híbridas que seriam recusadas pelos estadunidenses como autênticas.

Após a libertação dos escravos, o Blues começou a ganhar forma. Referimos ao "ganhar forma" pelo fato de que, então, com um pouco mais de liberdade, seus idealizadores puderam dar início ao processo de utilização da música como forma de resistir ao sistema. No entanto, as condições a que os recém libertos foram submetidos pelo sistema estadunidense, talvez tenham provado que a verdadeira conquista da liberdade não ocorreria com aquele marco, mas através de uma longa história de luta pela sobrevivência em um território que, a todo o momento, lembrava-os e a todos, que não possuía cidadãos "negros". Para pensarmos essa suposição, basta analisarmos as informações disponibilizadas internacionalmente pelos Estados Unidos, na metade do século XX, tendo como veículo de comunicação os filmes de sucesso[48] e as campanhas publicitárias de diversos produtos. Como exemplo da publicidade, talvez a Coca-Cola seja a principal divulgadora da ideologia estadunidense. A companhia divulgou ao mundo uma imagem positiva e uniforme da população, ilustrada por Norman Rockwell.[49]

Aos africanos e seus descendentes restou, a princípio no Sul, continuar trabalhando para seus ex-senhores ou para

48 Até meados de 1960, a maioria dos filmes de sucesso hollywoodianos que possuíam atores afrodescendentes representavam o contexto marginal: delinquência, polêmicas entre diferenças étnicas etc., como é o caso de "*Blackboard Jungle*" (1955), apresentado no primeiro capítulo. Exceção, filmes que tratavam da cultura afrodescendente - como, por exemplo, a música - tinham atores afro-estadunidenses, mas com papéis secundários e, geralmente, músicos conhecidos. Como também abordamos no primeiro capítulo, em Pete Kelly`s Blues (1955), Louis Armstrong ocupa um lugar secundário na banda de Jazz formada por indivíduos brancos, tendo o ator Jack Webb como protagonista.

49 Sua arte está disponível para visualização no seu site oficial < http://www.nrm.org/>.

outros diante das mesmas condições de vida, ou partir para as cidades sulistas que, em maioria, não ofereciam integração, fazendo com que o grupo vivesse fadado à miséria.

Já os indivíduos que optaram migrar para as cidades industrializadas do Norte, se depararam com uma situação não menos crítica que as condições oferecidas pelas cidades do Sul. Nelas, se reservaram territórios exclusivos para a moradia dos migrantes, a princípio, sem as condições básicas para sobrevivência. Essas condições, tanto vividas no Sul quanto nas cidades do Norte, favoreceram a construção do Blues como lamentação e crítica social, cada qual retratando o contexto local do qual o autor participava.

O reconhecimento do Blues como cultura norte-americana parecia ser algo impossível aos afro-estadunidenses. Ora, ainda na primeira metade do século XX, os Estados Unidos passavam por um período em que pelejavam para mostrar que também possuíam culturas próprias. Práticas que não poderiam ser representadas pelo grupo africano ou sua descendência, já que o país vivia o auge da segregação social.

Preocupado com o reconhecimento de não possuir culturas autênticas, o governo deu início a eventos internacionais que promoveram o Jazz como cultura norte-americana. Porém, devemos lembrar que as bandas de Jazz que se destacavam quase sempre eram formadas por indivíduos brancos, vez ou outra mista, o que fez o gênero musical ser reconhecido como verdadeiramente um produto cultural norte-americano. Cabe-nos reforçar que o fato de as bandas reconhecidas serem formadas, em sua maioria, por indivíduos brancos, não estava relacionado a uma questão de capacidade, mas sim de acessibilidade, pois,

até meados de 1960, as rádios e os programas televisivos não veiculavam músicas do grupo afro-estadunidense.

Em artigo para o jornal *The New York Times*, Kaplan (2008) observa que os objetivos das expedições tratavam não só de mostrar a cultura estadunidense, mas promover a "política da boa vizinhança", já que apresentavam também bandas mistas, ou seja, uma imagem de união entre os grupos. Com relação a isso, o trompetista Louis Armstrong (1901-1971), que participou da expedição, revelou que a atitude não passava de uma ilusão forçada pelos EUA. De acordo com Kaplan, Louis Armstrong cancelou uma viagem a Moscou, em 1957, após o governo de Dwight D. Eisenhower – gestão de 1953 a 1961 - recusar enviar tropas federais para as cidades de Little Rock e Arkansas, para garantir a integração escolar dos afro-estadunidenses. Segundo o autor, o músico rejeitou dizendo: "À maneira como eles estão tratando o meu povo do Sul, o governo pode ir para o inferno... Está ficando tão ruim, um homem de cor não tem qualquer país" (s/p). A colocação de Armstrong cabe-nos para situar que, até o início da segunda metade do século XX, as tensões raciais estadunidenses continuavam acentuadas.

A partir da década de 1960, o estouro de bandas e músicos ingleses e o interesse da população em consumir essa musicalidade, fizeram com que os estadunidenses tomassem conhecimento de sua própria cultura musical.

Buscando a raiz do Jazz e incorporando o Blues à musicalidade europeia, os ingleses apresentaram a cultura musical afro-estadunidense, fazendo com que a população passasse a, pelo menos, conhecer o Blues. Porém, como apresentamos no segundo capítulo, a manifestação musical afro-estadunidense teve outra conotação quando traduzida

pelos ingleses. Eles sabiam que se tratava de uma música de sentimentos específicos, entretanto, talvez não tivessem noção de que tipos de sentimentos eram, pelo fato de não terem vivenciado o período escravagista, na condição de dominados. Assim, podemos dizer que o que prevaleceu foi a sonoridade instrumental, não o discurso afro-estadunidense que tornou o Blues tão importante para aquele povo.

Cabe esclarecer que, apesar de não haver discurso resistente na releitura do Blues inglês, cremos que a utilização do gênero musical foi extremamente importante para a disseminação mundial da cultura afro-estadunidense. Como vimos, a tradução cultural é uma reformulação, uma transformação da cultura que traduz. De tal modo, cada cultura que se interessar pela música inglesa fará outra leitura, no entanto poderá também buscar a raiz da música, percebendo outros contextos, modos, tendo assim, a oportunidade de hibridizar e reconstruir-se de maneira mais seletiva, enriquecendo-se.

A partir da segunda metade do século XX, as novas tecnologias tomaram conta do cenário social, principalmente das grandes cidades que se desenvolviam rapidamente. Instrumentos como violões e gaitas foram substituídos por equipamentos de som eletrônicos. Não obstante a ideia de que, nesse período, os valores dos equipamentos eletrônicos passaram a custar menos que os instrumentos de cordas - como exemplo -, cremos que os grupos marginalizados, principalmente os estadunidenses, participaram da mudança social sugerida por Canclini (2008) que ressalta que, onde havia cantores, hoje, há disc-jóqueis. Não se trata, posto assim, de uma questão apenas econômica, mas também de participação no desenvolvimento sócio-cultural.

Desta forma, o Hip Hop passou a ser a manifestação percussora da resistência marginal da segunda metade do século XX, iniciada pelo Blues no final do século XIX. Como o Blues, o Hip Hop procura manifestar a resistência perante o sistema social que manteve os grupos afro-estadunidenses em condições secundárias. Sabemos que essa situação parte de princípios histórico-sociais, portanto, não pretendemos discutir esse viés. O que nos importou foi apresentar que as condições em que se davam o Blues e o seu conteúdo são semelhantes às do Hip Hop que se desenvolveu posteriormente. Para tanto, pontuamos algumas questões acerca da musicalidade, por meio de um quadro comparativo:

Quadro 2 - Comparativo entre Blues e Hip Hop

	BLUES	HIP HOP
Data aproximada	1900	1960
Criadores	Africanos e descendentes	Afro-estadunidenses e jamaicanos
Territórios marginalizados	Teve início com a libertação dos escravos. Constituiu-se como cultura afro-estadunidense nos campos e cidades do Sul e nas cidades industrializadas do Norte, especialmente Chicago e Nova York.	Surgiu no Bronx, distrito de Nova York habitado, em sua maioria, por afro-estadunidenses e outros imigrantes marginalizados.
Instrumentos	Voz, instrumentos de corda e sopro	Voz e equipamentos eletrônicos.

Principais características	Valorização da oralidade: música utilizada como meio de comunicação.	Valorização da oralidade: música utilizada como meio de comunicação.
Conteúdo das letras	Crítica social; Cotidiano dos territórios marginalizados; Questionamentos, Relacionamentos amorosos.	Crítica social; Cotidiano dos territórios marginalizados; Questionamentos, Relacionamentos amorosos; Criminalidade.
Locais de execução	Campos do Sul: Jook Joints ou Barrelhaouses Cidades: bares dos territórios marginalizados	Cidades: barracões, bares e festas organizadas nos territórios marginalizados.
Duelo	Duelo instrumental entre violões e solos de gaita.	Duelos discursivos entre MC's.
Formas de produção e veiculação	Gravações por empresas especializadas. Veiculação: rádios e filmes específicos sobre o grupo afro-estadunidense.	Gravações por empresas especializadas e independentes – sendo estas as mais utilizadas. Veiculação em rádios comunitárias e não-comunitárias com programação específica sobre Hip Hop; Programas televisivos e filmes característicos sobre o grupo afrodescendente.

Visão externa	Música específica do grupo afro-estadunidense; Ofensiva e depreciativa.	Música específica de grupos marginalizados, especialmente dos afrodescendentes; Ofensiva e depreciativa; Que favorece a criminalidade.
Relação com o público	Oferece entretenimento ao mesmo tempo em que caracteriza o grupo afro-estadunidense.	Oferece entretenimento ao mesmo tempo em que identifica os grupos marginalizados.
Educação por meio da música	Não há educação explícita, apenas questionamentos indiretos.	Utilização da musicalidade para educar os jovens marginalizados.
Inserção na indústria do entretenimento	Através dos músicos britânicos e, mais tarde, dos músicos de rock 'n' roll norte-americanos.	Através dos artistas da pop music norte-americana, em forma de parceria.
Tensões étnicas	Os *bluesmen* acusam Elvis Presley (branco) de ter se apropriado da cultura afro-estadunidense para se promover.	Os rappers acusam Eminem (branco) de se apropriar da cultura afro-estadunidense para se promover.

Fonte: Elaboração da autora.

Optamos por apresentar um quadro comparativo para melhor visualização. A partir dele, conseguimos concluir que as manifestações possuem características comuns.

Os fundamentos da Escola de Chicago e da Folkcomunicação acerca do indivíduo marginal cabem para pensarmos que os idealizadores das manifestações são indivíduos involuntariamente iniciados em duas ou mais culturas. No caso dos *bluesmen*, indivíduos que têm contato com as culturas africanas e estadunidenses. Já os rappers, indivíduos que têm relações com as tradições culturais africanas, com a cultura estadunidense, além de inúmeras culturas provindas dos países que compõe as ilhas caribenhas. Neste caso, o Hip Hop é formado pela tradição da oralidade africana, pela forma com a qual os jamaicanos utilizavam os aparelhos de som, além da junção das possibilidades oferecidas pela cultura estadunidense.

Assim, as manifestações são resultado dos processos de hibridização sugeridos por Canclini (2008). São produtos compostos dentro dos territórios marginalizados que, por se caracterizarem pelas trocas culturais, possibilitam novas formas de produção. Porém, as produções culturais são realizadas por indivíduos capacitados para desenvolver tais manifestações. O Blues e o Hip Hop não são simples produções. Caracterizam-se pela maneira como procuram comunicar, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de esclarecer a população e resistir ao sistema.

Os *bluesmen* e os rappers são líderes-comunicadores no sentido exato da definição de Beltrão (1980). Os músicos são agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação e por outras formas de se obter informação, decodificam as mensagens, transformando-as em outros códigos capazes de serem entendidos pelo público ao qual pretendem comunicar.

Referindo-se ao Hip Hop, Chuck D (apud LEAL, 2007) afirmou que o elemento Rap funciona como a CNN da periferia. A afirmação do rapper remonta ao que Beltrão caracteriza como os processos folkcomunicacionais. Segundo essa teoria, as mensagens são elaboradas para serem transmitidas em linguagens e canais acessíveis ao público. O autor ainda ressalta que algumas manifestações se caracterizam como jornalísticas, sem que o autor perceba a função social que desempenha. A prática jornalística, apresentada por Chuck D, foi iniciada, sem dúvida, pelo Blues. Podemos pensar que os *bluesmen* possuíam a mesma consciência sobre o efeito da música como meio de comunicação, porém não explicitavam essas ideias, como hoje fazem os rappers.

Explicando os líderes-comunicadores como jornalistas folkcomunicacionais, Beltrão acrescenta que a diferença no papel social dos líderes, quando comparado ao papel dos jornalistas convencionais, é que os líderes-comunicadores não ficam presos aos fatos da ocorrência, procurando assim, outras versões e rumores acerca do ocorrido, introduzindo as ideias junto às suas, a fim de idealizar a mensagem final.

> Exagera, carrega nas tintas, acrescenta ou reduz a ocorrência, buscando dessa forma melhor sensibilizar o seu público. Não se trata, porém, de um processo de deformação, mas de um meio de adequar a informação à mentalidade do receptor. É um trabalho jornalístico de paixão, de calor, de integração com o pensamento e as necessidades do público (BELTRÃO, 1971, p. 150).

Assim, as manifestações se tratam da comunicação popular sugerida por Peruzzo. Como ressalta a autora

> A comunicação popular é portadora de um conteúdo crítico da realidade e reivindica a construção de uma sociedade justa. Como produto de uma situação concreta seu conteúdo nos últimos anos é essencialmente composto por denúncias sobre as condições reais de vida, crítica às estruturas de poder geradoras das desigualdades, convites à participação e organização, reivindicações de acesso a bens de consumo coletivo etc. (1995, p. 37).

Essa declaração distingue o Blues e o Hip Hop de inúmeras formas de produção de música, já que podem ser entendidos claramente como comunicações populares, tendo a resistência como principal característica. Como indica Hebdige, a resistência se identifica como

> Nem simples afirmação, nem recusa, nem exploração comercial, nem revolta autentica. [...] Trata-se, ao mesmo tempo, de uma declaração de independência, de alteridade, de intenção de mudança, de uma recusa ao anonimato e a um estatuto subordinado. É uma insubordinação. E se trata, ao mesmo tempo, de uma confirmação do próprio fato da privação do poder, de uma celebração da impotência (1998, apud MATTELART, 2004, p. 75).

A colocação de Hebdige apresenta a resistência como "intenção de mudança e celebração da impotência", o que também nos remete à cultura de lamentação, sugerida por Coelho (2005). Segundo o autor, a cultura de lamentação se dá pela discriminação sofrida por um indivíduo ou grupo no contexto social, bem como o isolamento exercido quando querem se expressar. Coelho esclarece que ela é formada pela declaração dos excluídos enquanto vítimas da sociedade.

Desta forma, apresentamos uma questão que nos acompanhou ao longo do trabalho, mas que não conse-

guimos estender: se os *bluesmen* que cantaram temas de amor, bem como os rappers que cantam o mesmo conteúdo conseguem, de certa forma, ingressar na indústria do entretenimento, seria a cultura de lamentação incompatível com essa ordem? Partimos do pressuposto de que essa suposição muito tem a ver com o trabalho, já que a maioria do Hip Hop presente na indústria aborda temas violentos e amorosos. O fato de a população não-marginalizada pouco conhecer a verdadeira essência, tanto do Blues quanto do Hip Hop, pode estar relacionado ao direcionamento dado pela mídia. No entanto, para essa investigação, precisaríamos de mais tempo.

Com relação à utilização da música como comunicação específica de grupo, a pesquisa também nos apontou algo para ser desdobrado: é possível que toda e qualquer manifestação musical exercida pelos povos africanos em diáspora, a partir dos contextos escravocratas, tenham provocado formas musicais híbridas e com a finalidade de comunicar e resistir. Nos EUA criou-se o Blues, no Brasil, o Samba, na Jamaica, o Reggae e assim por diante.

Em suma, o estudo procurou investigar a raiz da musicalidade estadunidense e a sua ligação com o Hip Hop que tem sido traduzido em inúmeros países. Deste modo, por meio do conteúdo levantado, talvez seja plausível concluir que o Hip Hop é a atualização do Blues, uma vez que seu contexto, em essência, faz referência direta aos *blues* das sociedades.

Posfácio

Musicalidade: Ritmos da Cultura

Maria Cristina Gobbi[49]

A cultura é dinâmica, não por ser constantemente mutável, mas por permitir a interação e a transformação de comportamentos capazes de desenhar cenários educacionais, cidadãos e éticos, emoldurados pelo povo. É um tipo de linguagem comum, embora conserve suas peculiaridades. É uma forma de expressão, de luta por identidade, na qual cada ação e cada objeto se constituem em momentos singulares da vida cotidiana.

Não há nas manifestações de cultura popular a preocupação em expor suas criações em locais de prestígio, mas em testemunhar e contar o acontecimento, em denunciar a injustiça ou simplesmente evidenciar as múltiplas formas de identidade de um povo.

A inspiração nasce de episódios locais rotineiros. As revelações são as mais diversas: as cantigas, danças, músicas, imagens, cenários, poesias, festas e tantas outras formas de

49 Pós-Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Coordenadora do Programa Pós-Graduação em Televisão Digital da Unesp, coordenando a linha de pesquisa Gestão da Informação e Comunicação para a Televisão Digital e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição. Professora da Universidade de Sorocaba (Uniso). Coordenadora dos Grupos de Pesquisa Pensamento Comunicacional Latino-Americano e Comunicação Digital e Interfaces Culturais na América do CNPq. Coordenadora do GP da Intercom Mídia, Culturas e Tecnologias Digitais na América. Home-page: www.gobbi.pro.br e www.pcla.pro.br; e-mail: mcgobbi@terra.com.br; mcgobbi@faac.unesp.br

manifestações. Mas o que se percebe na atualidade é a busca, nem sempre perceptível para os menos atentos, de ações que evidenciam costumes, credos e outras configurações da participação social, que repercutem intensamente nas camadas mais populares. São as formas culturais de um orbe específico e singular, mas não individual. Estão incorporadas ao universo simbólico das comunidades periféricas, formando um mosaico de revelações singulares, mas não únicas, que rompe o isolamento social, ao qual comunidades inteiras são submetidas por conta da chamada globalização.

Essas manifestações são enriquecidas por signos e significações e, muitas vezes, permeadas pelos meios de comunicação de massa. São traduções de uma história específica, um ritmo próprio, com peculiaridades mostradas nos tempos históricos e subjetivos. A complexidade de ritmos, formas, cores, valores e manifestações configuram o patrimônio de uma sociedade, que recheada de importância peculiar garante a preservação do passado, enriquece o presente e permite a construção do futuro.

Pode-se afiançar que a cultura, especialmente em nossa região, é resultado de fusões e de intercâmbios de culturas antigas, como as indígenas, as africanas, as migrantes (japonesa, italiana, alemã etc) e da própria imigração de Norte a Sul, de Leste a Oeste deste país de dimensões continentais. As manifestações culturais oriundas dessas trocas possibilitam demonstrar as composições globais, participativas e interativas nos múltiplos cenários globalizados, mostrando uma identidade peculiar e única, mas sem estar presa ao individualismo. Os processos de globalização pelos quais o mundo atravessa consolidam a priorização do regional em uma constante busca de mecanismos que transcendam as questões nacionais e/ou globais.

É nesse cenário que as manifestações locais - que permeiam as diferenças regionais - eclodem com implicações sociais, econômicas, políticas e culturais, surgindo assim as manifestações de cultura nacional como um produto derivado das diferenças histórico-geográficas-culturais.

Por outro lado, a busca de respostas para questões que abrigam as diferenças entre as localidades e os constantes desafios de se constituir um espaço mais ou menos homogêneo tem elevado a possibilidade de ações conjuntas e complementares não só nas áreas econômica e política, mas cultural, tanto locais quanto regionais. O desafio dessa transformação tem permitido ultrapassar as próprias fronteiras e visualizar um conjunto global de atividades, predominando o sentimento de cooperação e de integração regional.

É com esse mote que Thífani Postali faz sua análise sobre as Práticas Culturais Urbanas, evidenciando os estudos sobre os ritmos Blues e Hip Hop, comprovando que os cenários comunicativos são formas de comunicação específicas de culturas.

A autora relata as batalhas travadas, especialmente pelos afrodescendentes, para tornar manifestas as segregações às quais estavam sujeitas gerações inteiras. Muitos encontraram na música formas de revelação de suas culturas. Registrando em seus ritmos uma musicalidade resultante de uma longa história de luta pela sobrevivência, em territórios, muitas vezes, inóspitos, encontram formas singulares de preservação de valores, religiosidade, liberdade, identidade e costumes.

As canções, especialmente o Blues, afirma a autora, revelam as lamentações, a dor da segregação, e fazem a crítica social. Nas músicas estão a hibridação de sentimentos e as manifestações da resistência marginal perante o sistema

social. São resultados dos processos singulares, dentro dos "territórios marginalizados que, por se caracterizarem pelas trocas culturais, possibilitam novas formas de produção cultural", se distinguido "[...] pela maneira como procuram comunicar, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de esclarecer a população e resistir ao sistema".

Essas ênfases mostram que esses 'comunicadores folclóricos' traduzem os conteúdos complexos e os interpretam e reinterpretam segundo valores tradicionais, porém hodiernos em suas comunidades. Também demonstrando o respeito pelas singularidades culturais carregadas, muitas vezes, de vieses que assimilam o passado e buscam reconstruir a própria identidade, no presente. Assim, essas manifestações culturais travam um duelo pela recuperação do ethos pátrio e da identidade coletiva local.

Os estudos sobre a folkcomunicação foram um dos principais legados de Luiz Beltrão em sua batalha para entender as múltiplas formas de comunicação. Se, por um lado, a rapidez da sociedade da informação possibilita a criação cotidiana de "um mundo novo" de informações, com a oferta cada vez mais veloz de conhecimento, exige, por outro, que os dados que circulam pelas "infovias" comunicacionais façam parte do cotidiano das pessoas quase que em tempo real. Esse ultimato se insere no mundo do trabalho, do lazer, da economia, da política e da cultura, em uma aparente cobrança da inserção do indivíduo nesse contexto.

A relação entre local e global está cada vez mais "evidente". Os conceitos de nação, nacionalismo, espaço, lugar, fronteira, identidade, entre outros, influenciaram a construção de novos modos de pensar a experiência comunicacional. Assim, tornou-se necessário organizar estratégias transacio-

nais entre o velho e o novo e com personagens diversificados que se complementam dinamicamente, sem, contudo, perder a originalidade e a individualidade. "Os grupos achamse, assim, vinculados a uma ordem semelhante de ideias e a um propósito comum - adquirir sabedoria e experiência para sobreviver e aperfeiçoar a espécie e a sociedade -, [...] que só se consegue mediante a comunicação" (BELTRÃO, 2004[50]).

Mas as diversidades de figuras que formam a sociedade atual são, entretanto, amplas, heterogêneas e dispersas, fazendo com que se esquadrinhem alternativas para ampliar o processo comunicativo, afinal todos querem trocar informações, "ver o outro" e aprender. Esse conhecimento tem sido fruto de uma realidade cruzada por múltiplos fenômenos, tradições e requerimentos culturais, calcados em uma variedade de modelos e de paradigmas teórico-metodológicos.

Os grupos organizados da sociedade, afirma Beltrão (2004), precisam conhecer "[...] os elementos, instrumentos, processos, técnicas e efeitos da comunicação coletiva notadamente quando tais grupos atuam numa área territorial de larga extensão e de diferentes estágios de desenvolvimento econômico e cultural".

As várias mudanças ocorridas nos cenários globalizados e aquelas significativas na estrutura social dos trabalhadores da cidade e do campo permitiram entender que as relações entre cultura, sociedade, política e economia é um contíguo de trocas, em que todos os atores participam. Quer como produtores ou como consumidores, esses protagonistas utilizam os mais variados meios de comunicação, con-

50 BELTRÃO, Luiz. Teoria da folkcomunicação. IN: HOHLFELDT, Antonio; GOBBI, Maria Cristina. *Teoria da Comunicação*. Antologia de Pesquisadores Brasileiros. Rio Grande do Sul: Sulina, 2004.

juntamente com múltiplas formas de manifestações culturais, resultado do intercâmbio e de suas significações para a comunidade, muitas vezes difícil de ser compreendida (para os menos atentos). É esse entendimento que Thífani Postali traz como resultado de sua dissertação de mestrado, desenvolvida na Universidade de Sorocaba (UNISO), sob a supervisão do professor Dr. Paulo Celso da Silva, defendida no ano de 2010 e agora, disponibilizada nesta publicação.

Não é possível, como afirma Beltrão (2004), continuar acreditando que a "população menos culta aceite princípios e normas de mudança social, adote novas maneiras de trabalhar, de agir, de divertir-se, outro modo de crer e decidir". É necessário analisar os cenários, as formas, os meios, as consequências e os atores sociais envolvidos em todo o processo. "A nossa elite, inclusive a intelectual, tem o "folk-way" das classes trabalhadoras das cidades e do campo apenas como objeto de curiosidade, de análise mais ou menos romântica e literária" (BELTRÃO, 2004). É isso que precisamos modificar. É evidenciando essa tese que a autora desenvolve sua pesquisa. Mostrando com clareza os desafios para a compreensão da comunicação e das múltiplas formas de manifestações culturais presentes na vida cotidiana. Evidencia como as teorias folkcomunicacionais, defendidas por Beltrão, ajudam no entendimento dos cenários, atores participantes da ação comunicativa e das interações com a cultura e com a mídia, em uma mescla de tradição e atualidade.

De leitura agradável e com vários conceitos sobre cultura, a publicação investiga a raiz da musicalidade norte-americana e a sua ligação com o Hip Hop. É uma leitura obrigatória para estudantes e pesquisadores que têm nos ritmos culturais uma faceta de investigação.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade.* São Paulo: Paz e Terra: 2007.

______; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMISTAD. Dreamworks Pictures, 1997, 1 DVD.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico.* 1928. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoantropofagico.htm>. Acesso em: 19 jul. 2010.

ARNT, Ricardo; Ricardo BONALUME. A cara de Zumbi. *Super Interessante,* São Paulo, n. 98, nov. 1995, p. 30-42.

B.B. KING. Apresentação musical. São Paulo, SP: Via Funchal, 19 mar. 2010.

BAITELLO, Norval. A cultura do ouvir. *JB. Online Caderno Idéias – CISC,* 1999. Disponível em: <http://www.cisc.org.br>. Acesso em 5 jul. 2010.

______. A mídia antes da máquina. *JB. Online Caderno Idéias – CISC*, 1999. Disponível em: <http://www.cisc.org.br>. Acesso em: 5 jul. 2010.

______. *O animal que parou os relógios.* São Paulo: Annablume, 1997.

______. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. *JB. Online Caderno Idéias - CISC,* 2000. Disponível em: <http://www.cisc.org.br>. Acesso em: 5 jul. 2010.

BAMBAATAA, Africa. In: *UNIVERSAL ZULU NATION*. Disponível em: <http://www.zulunation.com/>. Acesso em: 06 abr. 2010.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Cultura negra e dominação*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida.* São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

BELTRÃO, Luiz. *Comunicação e folclore: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão e idéias.* São Paulo: Melhoramentos, 1971.

______. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.

______. *Folkcomunicação: teoria e metodologia.* São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

______. *Teoria geral da comunicação.* Brasília: Thesaurus, 1977.

BLACK SOUND. Disponível em: <http://www.blacksound.com.br>. Acesso em: 29 jan. 2010.

BLACKBOARD JUNGLE. EUA: 1955. 1 DVD.

CALVO, E Gil. *Los depredadores audiovisuales.* Madrid: Taurus, 1985.

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos.* São Paulo: Annablume, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

______. *Culturas híbridas.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura.* São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTERS, Samuel B. *Coleção mestres do blues.* Barcelona: Altaya, 1995.

COBB JR., Charles E. Na trilha do blues. *Nathional Geographic Brasil,* São Paulo, n. 49, 2004, p. 118 -141.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

COULON, Alain. *A escola de chicago.* Campinas: Papirus, 1995.

CRUMB, Robert. *Blues.* São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CUFA: Central única de favelas. Disponível em: <http://www.cufa.com.br>. Acesso em: 3 mai. 2010.

CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (ed.). *Hip Hop e filosofia.* São Paulo: Madras, 2006.

DICIONÁRIO INTERATIVO DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=132>. Acesso em: 22 out. 2009.

DINIZ, Júlio. *Antropofagia e tropicália: devoração / devoção.* Núcleo de estudos em literatura e música, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2010.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura.* São Paulo: UNESP, 2005.

EHRLICH, Dimitri. *Graffiti in Its Own Words Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved*. New York Summer Guide Magazine. Jun. 2006. Disponível em: <http://nymag.com/guides/summer/17406/>. Acesso em: 7 abr. 2010.

ESSEN, Reimer von. New Orleans. In: BERENDT, Joachin-Ernst. *História do jazz*. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 12-29.

FEINSTEIN, Eliane. *Bessie Smith: imperatriz do blues.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FELL LIKE GOING HOME. Manaus, AM: Focus Filmes distribuidora, 2003, 1 DVD.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GEBARA, Ademir. *Escravidão, fugas e controle social.* Campinas: Cadernos IFCH Unicamp, 1984.

GOG RAP NACIONAL. Disponível em: <http://gograpnacional.com.br/>. Acesso em: 20 abr. 2010.

GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil.* São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GRENN, Mitchell S. Você percebe com sua mente: conhecimento e percepção. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a filosofia.* São Paulo: Madras, 2006, p. 44-53.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

______. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Loyola, 2007.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o hip-hop invadem a cena.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

HIP HOP CULTURA DE RUA. Eldorado, 1998. Áudio, CD.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz.* São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HUGHES, Robert. *Cultura da lamentação.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo 2000*. Disponível em: <http://www.ibge.com.br>. Acesso em: 22 dez. 2009.

JACOBS, Harriet A. *Incidentes na vida de uma escrava.* Lisboa: Antígona, 1993.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção.* São Paulo: Pioneira, 1975.

KAPLAN, Fred. *When ambassadors had rhythm.* The New York Times. 29 jun. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com>. Acesso em: 10 mai. 2010.

KELNNER, Douglas. *A cultura de mídia.* Bauru: EDUSC, 1995.

KING Jr., Martin Luther. In: CARSON, Clairborne; SHEPARD, Kris. *Os melhores discursos de Martin Luther King.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAURENTIIS, Gabriela. Canto de trabalho. Coleção "Os Negros" – *Caros Amigos.* São Paulo, n. 1, 2008, p. 24-25.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana.* São Paulo: Selo Negro, 2004.

MANN, Thomas. *A missão da música no tempo moderno.* Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/musica2.htm>. Acesso em: 23 ago. 2010.

MARCONDES, Ciro Filho. *Ideologia.* São Paulo: Global, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINO, Luiz C. In: HOHLFELDT, Antonio. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências.* Petrópolis: Vozes, 2007.

MATTELART, Armand, NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais.* São Paulo: Parábola, 2004.

______. *Diversidade cultural e mundialização.* São Paulo: Parábola, 2005.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* São Paulo: Cultrix, 2001.

MELO, José Marques de. A primeira tese de doutorado em ciências da comunicação defendida no Brasil. *Comunicarte – IACT.* Campinas, SP, n. 24, 2001, p.76-88.

______. *Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação.* São Paulo: Paulus, 2008.

MILLER, Manfred. O blues na atualidade. In: BERENDT, Joachin-Ernst. *História do jazz.* São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 30-45.

______. O blues. In: BERENDT, Joachin-Ernst. *História do jazz.* São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 146-167.

MORAES, J. Jota de. *O que é música.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – I. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

______. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – II. Necrose.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

MOVIMENTO ENRAIZADOS. Disponível em:<http://enraizados.com.br>. Acesso em: 3 mai. 2010.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama.* São Paulo: Editora 34, 1995.

MUÑOZ NIEVA, Ricardo. Disponível em: <http://www. photo.net/photos/RicardMN>. Acesso em: 20 abr. 2010.

NORMAN Rockwell Museum. Disponível em: <http:// www. nrm.org>. Acesso em: 12 dez. 2009.

NOVA, Sebastião Vila*. Donald Pierson e a Escola de Chicago na sociologia brasileira.* Lisboa: Veja, 1998.

OLIVEIRA, J. Zula de; OLIVEIRA, Marilena de. *Prática de estruturas musicais.* São Paulo: MCA do Brasil Editora Musical, 1977.

OLIVEIRA, José H. Motta de. O centenário da umbanda. *Leituras da história.* São Paulo, n. 14, 2009, p. 20-31.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARK, Robert. *Human migration and the marginal man.* American Journal of Sociology, n. 33, 1928, p. 339-344.

______. *Racial assimilation in secondary groups with particular reference to the negro.* American Journal of Sociology. 19 mar. 1914, p. 606-623.

PERUZZO, Cecília Maria Krohling. *Comunicação e culturas populares.* São Paulo: INTERCOM, 1995.

PETE KELLY`S BLUES. EUA: Warner Bros, 1955, 1 DVD.

PICCINATO, Ricardo. As estrelas do hip hop. *Rap News.* Escala, São Paulo, n. 20, 2008, p. 12.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça.* Piracicaba: Editora UNIMEP, 1995.

PINTO, Costa L. A. *O negro no Rio de Janeiro.* São Paulo: UFRJ, 1998.

QUEIROZ, Suely Reis de. *A abolição da escravidão.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

RED, WHITE & BLUES. Manaus, AM: Focus Filmes distribuidora, 2003, 1 DVD.

RICHARD, Big. *Hip Hop: consciência e atitude.* São Paulo: Livro Pronto, 2005.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita.* São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

RUBY BRIDGES. EUA: Disney's, 1998. 1 DVD

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é racismo?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

SANTOS, Milton. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania.* São Paulo: Publifolha, 2002.

______. Por *uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e a arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a filosofia.* São Paulo: Madras, 2006, p. 66-75.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana.* Porto Alegre: Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos.* Petrópolis: Vozes, 1996.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e canto.* São Paulo: Atual, 1986.

______. *O cancionista.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

THE SOUL OF A MAN. Manaus, AM: Focus Filmes distribuidora, 2003, 1 DVD.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.* Petrópolis: Vozes, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões.* São Paulo: Ed. 34, 2001.

______. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv.* São Paulo: Ática, 1981.

U.S. Census Bureau. Disponível em: < http://www.census.gov/population/socdemo/education/p20-020/p20-020.pdf/>. Acesso em: 22 dez. 2009.

VAINFAS, Ronaldo. Racismo à moda americana. O preconceito racial nas Américas. In: FIGUEIREDO, Luciano. *A era da Escravidão.* Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

VIDAL, Diana Gonçalvez. De Heródoto ao Gravador: Histórias da História Oral. *Resgate: Revista interdisciplinar de cultura do centro de memória UNICAMP*. Campinas, v.1, n. 1, 1990, p.77-82.

VILELA, Ney. Jazz uma arte indomável. *Leituras da História.* São Paulo: n.15, 2008, p. 54-63.

WHITEMAN, Vivian. Última moda. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E6, sexta feira, 9 abr. 2010.

Título	Blues e Hip Hop Uma perspectiva folkcomunicacional
Autor	Thífani Postali
Coordenação Editorial	Elisa Santoro
Capa	Fernanda Copelli Branco
Projeto Gráfico	Laís Foratto
Preparação	Kátia Ayache
Revisão	Maria Lígia Conti
Formato	14 x 21 cm
Número de Páginas	192
Tipografia	Leawood Bk
Papel	Chamois Fine
Impressão	Prol Gráfica
1ª Edição	Abril de 2011

PACO EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú – 2 Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br